

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Marcos César Coletta Pereira

PEÇA-CONVERSA
Convívio e cocriação entre atores e espectadores

Belo Horizonte
2024

Marcos César Coletta Pereira

PEÇA-CONVERSA

Convívio e cocriação entre atores e espectadores

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: Artes da Cena

Orientadora: Prof.^a Dra. Marina Marcondes Machado

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

792.028
C694p
2024

Coletta, Marcos, 1987-

Peça-conversa [recurso eletrônico] : convívio e cocriação entre
atores e espectadores / Marcos César Coletta Pereira. – 2024.
1 recurso online.

Orientadora: Marina Marcondes Machado.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola
de Belas Artes.

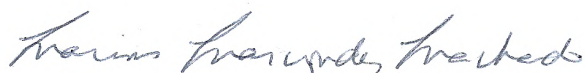
Inclui bibliografia.

1. Atores – Teses. 2. Platéias de teatro – Teses. 3. Representação
teatral – Teses. 4. Movimento (Encenação) – Teses. 5. Teatro e
sociedade – Teses. 6. Teatro – Teses. I. Machado, Marina Marcondes.
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.

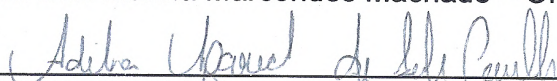
FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno
MARCOS CESAR COLETTA PEREIRA - Número de Registro 2020680984.

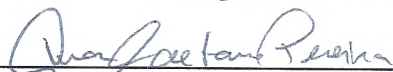
Título: “Peça-conversa: Convívio e co-criação entre atores e espectadores”



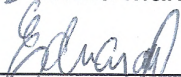
Profa. Dra. Marina Marcondes Machado – Orientadora – EBA/UFMG



Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho – Titular – UNIFAP



Profa. Dra. Elvina Maria Caetano Pereira – Titular – UFOP



Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. Clóvis Domingos dos Santos – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2024.

(Via do aluno)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana e Fernando, por todo o apoio que me deram desde minhas primeiras escolhas e por continuarem me acompanhando com respeito, carinho e admiração.

À minha orientadora professora Marina Marcondes Machado pela escuta atenciosa, pelas contribuições generosas e por me conduzir para fora das certezas.

Ao Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum: Assis Benevenuto, Ítalo Laureano, Maria Mourão e Rejane Faria, por serem meus companheiros de arte e vida e por acreditarem na utopia coletiva da prática de grupo.

À Universidade Federal de Minas Gerais, seu corpo docente e funcionários, por todo o aprendizado proporcionado em diferentes cursos ao longo de vinte anos.

À CAPES, pelo fundamental apoio financeiro por meio da bolsa de estudo CAPES/PROEX.

Aos professores e professoras que aceitaram compor minha banca de avaliação e ofereceram importantes comentários e sugestões na ocasião da defesa: Adélia Carvalho, Clóvis Domingos, Ed Andrade e Nina Caetano, pessoas que muito admiro.

Aos colegas do Agacho: Adélia Carvalho, Francisco Falabella, Lucas Emanuel, Rodrigo Antero, Violeta Penna e, em especial, Charles Valadares, pelas trocas valiosas.

Ao Grupo Mayombe de Teatro e à Uma Companhia de Improvisação, coletivos dos quais também fiz parte e que me proporcionaram experiências substanciais como ator e dramaturgo.

Ao Centro Cultural Galpão Cine Horto, minha segunda casa, berço de tantas ideias e lugar de tantos encontros.

Aos meus amigos, amigas, familiares e ao meu namorado, Francisco Tavares, por compreenderem meus momentos de ausência para me dedicar aos estudos.

Aos grupos teatrais do Brasil, por continuarem insistindo na prática de grupo, na ética coletiva e em modos de relação e criação menos individualistas.

Aos espectadores e espectadoras que estiveram nas 109 apresentações do espetáculo *Fauna* e se dispuseram à conversa.

A cada pessoa que sai de sua casa para ir ao teatro e vivenciar o corpo-a-corpo, mesmo em tempos de tanta virtualidade.

Atuar no mundo para a vida continuar existindo, não como uma reprodução material da vida, mas como uma continuação da experiência mágica de existir.

Aílton Krenak

RESUMO

Este estudo, organizado em seis movimentos, propõe análise e investigação de relações coparticipativas entre atores e espectadores, no momento do acontecimento teatral, por meio de articulações performáticas e dramáticas que possam permitir ao espectador vivenciar a cocriação da obra. Observo como fenômeno central o espetáculo *Fauna* (2016), do grupo belo-horizontino Quatroloscinco – Teatro do Comum, cuja dramaturgia e atuação assino em parceria com Assis Benevenuto, com direção de Ítalo Laureano e Rejane Faria. A fim de explorar e aprofundar a noção de peça-conversa, realizo a desmontagem descritiva do espetáculo *Fauna* desde o processo de criação até o convívio com o público durante suas temporadas entre 2016 e 2023. A tese também relaciona os espetáculos *Hysteria* (2001), do grupo paulistano Grupo XIX de Teatro, *Ele precisa começar* (2007), do grupo carioca Foguetes Maravilha, e *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2011), do grupo recifense Magiluth, entendidos como experimentos cênicos conviviais e tomados como referência durante a construção de *Fauna*. A análise de características dramáticas, cênicas e performativas a partir da descrição do processo criativo de *Fauna* e de situações em que o espectador transformou a peça, entretidos pelos diálogos com a bibliografia estudada, revelam o caminho metodológico que busca construir a noção de peça-conversa. Proponho, ainda, um experimento dramático em andamento, intitulado *Flora*, que desdobra as discussões da tese e aponta para a continuação desta pesquisa.

Palavras-chave: Dramaturgia contemporânea; teatro performativo; cena convival; cocriação; desmontagem.

ABSTRACT

This study, organized in six movements, proposes analysis and investigation of co-participatory relationships between actors and spectators, at the moment of the theatrical event, through performative and dramaturgical articulations that invites the spectator to experience the co-creation. I observe as a central phenomenon the play *Fauna* (2016), created by Quatroloscinco – Teatro do Comum, whose dramaturgy and performance I signed in partnership with Assis Benevenuto, directed by Ítalo Laureano and Rejane Faria. To explore and deepen the notion of play-conversation, I carry out a descriptive disassembly *Fauna* from the creation process to the interaction with the audience during its presentations between 2016 and 2023. The thesis also relates the brazilian plays *Hysteria* (2001), by Grupo XIX de Teatro, *Ele precisa começar* (2007), by Foguetes Maravilha, and *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2011), by Magiluth, understood as convivial scenic experiments and taken as reference during the creative process of *Fauna*. The analysis of dramaturgical, scenic and performative characteristics based on the description of *Fauna*'s creation and situations in which the spectator transformed the play, interwoven by dialogues with the bibliography studied, reveal the methodological path that seeks to construct the notion of play-conversation. I also propose an ongoing dramaturgical experiment, entitled *Flora*, which unfolds the thesis discussions and moves towards the continuation of this research.

Keywords: Contemporary dramaturgy; performative theater; convivial scene; co-creation; disassembly.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01. Espetáculo <i>É só uma formalidade</i> , do Grupo Quatroloscinco	34
Figura 02. Espetáculo <i>Outro Lado</i> , do Grupo Quatroloscinco	35
Figura 03. Espetáculo <i>Match de Improvisação</i> , da Uma Companhia	46
Figura 04. Leitura performática do texto <i>Origami</i>	50
Figura 05. Espetáculo <i>Fauna</i> , do Grupo Quatroloscinco, na temporada de estreia	56
Figura 06. Espetáculo <i>Fauna</i> , no Verão Arte Contemporânea 2017	65
Figura 07. Espetáculo <i>Hysteria</i> , do Grupo XIX de Teatro	79
Figura 08. Espetáculo <i>Ele precisa começar</i> , do grupo Foguetes Maravilha	87
Figura 09. Espetáculo <i>Aquilo que meu olhar guardou para você</i> , do Grupo Magiluth	96
Figura 10. Registro de ensaio de <i>Fauna</i>	121
Figura 11. Registro de ensaio de <i>Fauna</i>	136
Figura 12. Registro de ensaio de <i>Fauna</i>	144
Figura 13. Detalhe da construção cenográfica de <i>Fauna</i>	148
Figura 14. Registro do segundo ensaio aberto de <i>Fauna</i>	152
Figura 15. Composição manual do cartaz de <i>Fauna</i>	158
Figura 16. Arte final do cartaz de <i>Fauna</i>	159
Figura 17. Registro do terceiro ensaio aberto de <i>Fauna</i>	162
Figura 18. Registro da estreia de <i>Fauna</i>	167
Figura 19. Abraço da espectadora, em Açailândia/MA	180
Figura 20. Assis Benevenuto improvisa com sapato de espectadora	187
Figura 21. Cena da briga, em <i>Fauna</i>	189
Figura 22. A intérprete de Libras Raiane Dias imersa em cena de <i>Fauna</i>	195
Figura 23. Comentários do público na rede social <i>Instagram</i>	198
Figura 24. Momento final do espetáculo <i>Fauna</i>	205
Figura 25. Mensagem de espectador recebida pelo aplicativo <i>WhatsApp</i>	206
Figura 26. Conversa com espectador pela rede social <i>Instagram</i>	213
Figura 27. Cena de <i>Fauna</i> composta por atores e espectadora	219
Figura 28. Momentos da conversa com espectadora em cena de <i>Fauna</i>	223
Figura 29. Espectadores buscam seus sapatos ao final de <i>Fauna</i>	226
Figura 30. Plantas reunidas na sala da minha casa e meu cachorro Caê	261

SUMÁRIO

UM CONVITE AOS MOVIMENTOS	13
MOVIMENTO 1. Esta conversa não começa aqui ou isto não é uma introdução	14
Trajeto autobiográfico	15
A criação do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum e a formação do ator na prática de grupo	22
Doutorado e pandemia	25
Meu caminho como dramaturgo: primeiras experiências e a geração 2010	31
O encontro com a improvisação como espetáculo	43
Ano de 2015	47
<i>Fauna</i>	52
Conversar sem explicar	57
Quem é o espectador	60
Convivial e performativo	63
Outros diálogos	66
Sobre a estrutura da tese	70
MOVIMENTO 2. Antes de Fauna: influências e atravessamentos	72
<i>Hysteria</i>	76
<i>Ele precisa começar</i>	85
<i>Aquilo que meu olhar guardou para você</i>	94
MOVIMENTO 3. Desmontagem de Fauna: da relação entre dois atores à criação de um espaço para conversar	100
Primeiros encontros	107
Afetos e estranhamentos: a gente é muito	110
Convites e provocações	117
Primeiro ensaio aberto	127
Aprofundamentos dramaturgicos, cênicos e espaciais	131
Segundo ensaio aberto	150
Fósforos no escuro	153
Terceiro ensaio aberto	161
MOVIMENTO 4. Quando entra o espectador: possibilidades de coparticipação e cocriação em Fauna	166
Impactos da estreia	167
Encontros e desencontros	174
Posicionamentos e rupturas	183
Encontros acidentais	188
Instantes de cocriação	191
MOVIMENTO 5: A peça-conversa existe?	196
O encontro com Vladimir Safatle	197
Conversa, diálogo, comunicação	202
Por um espectador sentipensante	209
Peça-conversa, obra-acontecimento, arte-vida	214
“Peça-conversa: luxo ou necessidade?”	220

MOVIMENTO 6: Rabisco de um novo projeto dramaturgico para o	
momento presente	227
Proêmio	228
Modo de escrita	234
Desenredo	237
<i>Flora</i>	238
REFERÊNCIAS	262

UM CONVITE AOS MOVIMENTOS

Esta tese é composta por seis movimentos. A escolha por chamar suas partes de movimentos dialoga com a estrutura dramática do espetáculo teatral *Fauna* (2016), principal foco deste estudo, e, ao mesmo tempo, se inspira na notação musical, onde os movimentos são partes de uma obra que se inter-relacionam e se complementam, mas que possuem autonomia para serem tocadas sozinhas. Cada movimento é uma parte independente dentro da obra, mas todos os movimentos juntos compõem a peça completa. A você que inicia agora esta leitura, faço o convite para experimentar ler os movimentos na ordem que achar melhor.

MOVIMENTO 1. Esta conversa não começa aqui ou isto não é uma introdução

No primeiro movimento, faço uma visita a “quem sou”, compartilhando meu percurso como ator e dramaturgo, as pesquisas teatrais com o Grupo Quatroloscinco, as experiências fora do grupo e o contato com as leituras que motivaram a decisão de pesquisar, em um programa de doutorado, a peça *Fauna* e as dinâmicas de convívio e cocriação com o espectador que apontam para a ideia de uma *peça-conversa*. Introduzo as principais questões que serão debatidas ao longo da tese em diálogo com uma bibliografia que fui encontrando e construindo no percurso até aqui. Introduzo conceitos-chave para a discussão e apresento diferentes pontos de vista sobre dramaturgia participativa e o lugar do espectador na cena que se pretende performativa e convivial.

*o outro
que há em mim é você
você
e você*

*assim como
eu estou em você
eu estou nele
em nós
e só quando
estamos em nós
estamos em paz
mesmo que estejamos a
sós*

Paulo Leminski

• Trajeto autobiográfico

Bom dia, tarde, noite, madrugada. Não sei quando você, leitora/leitor, encontrará este texto, esta carta, esta tese que deseja ser conversa. No meu agora, escrevo estas linhas em uma noite quente e seca de setembro de 2022. Não chove há alguns meses e faltam poucas semanas para o primeiro turno das eleições presidenciais, momento decisivo para este país e para o nosso futuro próximo. Isso me preenche de ansiedade e atravessa meu processo de escrita como uma flecha, ou melhor, como um foguete metálico e ruidoso. No meu agora, ainda estamos tentando entender a vida após dois anos de pandemia que nos encerrou em casa e nos fez temer o contato e a proximidade com o corpo do outro – o estar perto passou a ser potencialmente mortal, como foi no final dos anos 1980 ou em 1918/19¹. Outros tempos, outras pandemias que eu não vivi nem temi. No seu agora, meu futuro hipotético, não saberei seu nome, sua idade, de onde você lê, o que te trouxe até esta tese, a não ser que você me escreva, me mande um sinal, diga que também está aqui, no seu presente.

Esta é uma tese de doutorado, tentativa de elaboração textual sobre um mergulho investigativo que durou quatro anos. Cada página deste manuscrito foi revisada e alterada inúmeras vezes no intuito de registrar um denso processo reflexivo que começou em 2019, quando eu decidi escrever um projeto de doutorado para o Programa de Pós-Graduação da EBA/UFMG. Em verdade, a pesquisa começa antes. Em 2016, eu e meu grupo de teatro, o Quatroloscinco – Teatro do Comum, criamos um espetáculo intitulado *Fauna*, movidos pelo

¹ No final dos anos 1980, o mundo viveu o auge da pandemia do vírus HIV, que matou mais de 30 mil pessoas até os primeiros anos da década de 1990. Entre 1918 e 1919, cerca de 50 milhões de mortes foram causadas pela gripe espanhola em todo o planeta, como ficou conhecida a pandemia do vírus influenza. Estima-se que 1/3 da população mundial tenha sido infectada.

desejo de verticalizar a relação com o espectador por meio de uma proposta cênico-dramatúrgica que chamamos de “peça-conversa”. Todavia, essa pesquisa começa antes. Em 2007, cinco alunos da graduação do Curso de Teatro da UFMG se reuniram para fundar um grupo interessado em estudar o teatro latino-americano e praticar criação coletiva e dramaturgia autoral, batizado de Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum. Contudo, essa pesquisa começa ainda antes. Em 2004, aos 16 anos, ingressei no Curso Técnico de Formação de Atores do Teatro Universitário da UFMG e iniciei um ciclo formativo que tomou diversas formas e caminhos e que se encerra agora, vinte anos depois. Se tudo correr como esperado, quando esta tese for defendida, nos primeiros meses de 2024, eu estarei com 36 anos.

Antes de ser o autor desta tese, eu sou o Marcos. Nasci em Belo Horizonte, em vinte e dois de abril de 1987, dia em que se “comemora” a invasão de uma terra habitada em 1500 e que alguns insistem em chamar de descobrimento. No mesmo ano em que nasci, foi instalada no Brasil a Assembleia Nacional Constituinte, que trabalhou na criação da Constituição Democrática Brasileira, a Constituição Cidadã, após 21 anos de ditadura militar. Também nesse ano, Luiz Inácio Lula da Silva foi lançado pela primeira vez como candidato do Partido dos Trabalhadores à Presidência da República para as eleições diretas, que só aconteceriam em 1989.

Antes de mim, veio minha mãe da pequena São João Nepomuceno/MG para a capital em 1976, com 17 anos e um diploma de técnico contábil nas mãos. Veio também meu pai, do bairro JK, primeiro conjunto habitacional de Contagem, cidade da Grande BH conhecida pela sua atividade industrial. O pai de meu pai, Paulo César Pereira, era tipógrafo, profissão quase extinta, ofício de juntar os clichês² para fabricar palavras, frases, livros inteiros. Meu pai e minha mãe se conheceram nos bares do Edifício Arcângelo Maletta, na região central de Belo Horizonte, em 1983. Ela o viu pela primeira vez subindo a emblemática rampa do Maletta com seu violão Di Giorgio marrom. Casaram-se em 1985, foram morar no Padre Eustáquio, bairro popular na zona noroeste da capital, em um apartamento de 60 metros quadrados, de número 210. Embaixo deles, no 110, morava Dona Carolina, professora de piano e grande contadora de histórias.

Às quatro e meia da manhã de uma quarta-feira, nasci de cesariana. Minha mãe estava no banho, a bolsa estourou, ela rumou a pé para o hospital, que ficava bem perto, na rua de baixo. Não senti as dores do parto, passou horas aguardando as contrações até que o médico,

² Na tipografia tradicional, o clichê é uma peça metálica em relevo, onde são gravados caracteres e imagens, semelhante a um carimbo, onde se aplica a tinta de impressão. Para montar um livro, por exemplo, as letras eram montadas em uma placa metálica e aplicada sobre as folhas, uma a uma. Com a modernização das técnicas de impressão, os clichês tipográficos entraram em desuso, assim como a profissão de tipógrafo.

Dr. Lourival, avisou que não seria possível esperar mais. Batizaram-me Marcos César Coletta Pereira. O nome composto era tradição na família paterna, onde todos os homens, desde meu avô, levam o César. O Coletta veio da mãe, que herdou do pai, meu avô, José Coletta Filho, trabalhador do campo, caçula de mãe italiana que chegou de vapor ao Brasil aos quatro anos de idade. O Pereira é do meu avô tipógrafo, cujos pais eram um imigrante português, Seu Daniel e uma brasileira negra retinta, Dona Maria. A trilha dos meus antepassados chega também à Alemanha e, dizem, a alguma etnia mais oriental, suspeitam que turcos ou judeus, mas não há evidências, apenas pistas, um alguém-que-disse. Pode ser invenção, engano, falha no repasse de informações, telefone sem fio genealógico, coisa comum na formação do povo brasileiro.

Cresci Marcos César, levando uma vida de classe média, no bairro Padre Eustáquio e em seus arredores. Estudei em escola particular até a oitava série do ensino fundamental, fiz natação e caratê. Abandonei primeiro o caratê, depois a natação. Minha irmã, Laís, nasceu quando eu tinha quatro anos, em 1992. Aos 8 anos, meu pai, com os ouvidos de um multi-instrumentista, percebeu em mim uma aptidão musical e me colocou para fazer aulas de piano com nossa vizinha, Dona Carolina, com quem estudei até os 13 anos. Meu pai é um grande músico, com uma sensibilidade musical das mais apuradas que eu já vi. Não poucas vezes dormi no estojo do seu violão durante as madrugadas de cantoria na casa de amigos, conhecidos e desconhecidos. Meu pai teria sido um excelente violeiro profissional, mas seguiu outro caminho e se formou em Ciências Contábeis na UFMG. Com 30 anos, já ganhava um bom salário como analista de sistemas em uma grande siderúrgica. De lá, às vezes, ele me trazia umas pedras diferentes: hematita, quartzito, bauxita. Guardo algumas até hoje.

Minha mãe trabalhou durante 24 anos como contadora do Sindicato dos Odontologistas de Minas Gerais. Como ela passava o dia fora, eu e minha irmã fomos cuidados de perto pela Eliane de Paula Soares, que veio de Mutum, cidadezinha mineira na divisa com o Espírito Santo, e esteve muitas vezes nas reuniões de pais da minha escola, performando a figura materna. Eliane tinha uma voz afinadíssima e costumava cantar pela casa. Às vezes cantávamos juntos e registrávamos nossos duetos em um gravador de fita cassete.

Em 1995, meus pais se separaram, na mesma época em que terminaram a construção de uma casa na região da Pampulha, zona norte de Belo Horizonte, fruto de anos de investimento e economia. Casa grande, espaçosa, com quintal, bem diferente do nosso acanhado apartamento de dois quartos. Eu já havia feito prova para outras escolas, escolhido a cor da parede de um quarto que seria só meu, pensado no nome do meu primeiro cachorro, mas meu

pai se mudou sozinho. Dessa época tenho uma memória um pouco borrada, em fragmentos turvos, mas guardo a impressão de que vivemos uma fase economicamente mais difícil. O Brasil passava por grave crise econômica e política, o segundo governo de FHC desagradava boa parte do povo, foi a época de alta inflação, de elevado desemprego, dos apagões e do racionamento de energia. Lembro de nossos jantares e jogos de tabuleiro à luz de velas.

Em 2000, eu, minha mãe e minha irmã mudamos de apartamento e pude ter um quarto só para mim. Eu estava com 13 anos e cultivava hábitos solitários. Iniciei a adolescência com sobrepeso, baixa autoestima, insegurança e timidez. Foi nesse momento que, em um ato de coragem, resolvi me inscrever para participar do grupo de teatro da escola e minha primeira atividade foi ler William Shakespeare pela primeira vez. Conhecia a história trágica de *Romeu e Julieta*, já tinha ouvido falar em *Hamlet* e acompanhei a *Megera Domada* por uma adaptação de novela, mas nunca havia lido uma peça de teatro. Achei bonito ler uma história sendo contada somente a partir de falas e não pela voz de um narrador. O diretor do grupo teatral da escola, Marcelo Prates, havia proposto a montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão*, fantasia cômica e caótica, repleta de desencontros amorosos. A proposta era fazer uma adaptação do texto original mesclando-o com o poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade. Fui designado para interpretar três pequenos personagens secundários. Eram poucas falas e muita movimentação. Os personagens principais eram desempenhados pelos alunos que já estavam no grupo há mais tempo. Empolgado com a nova experiência, também me voluntariei na equipe de cenário e figurino. Um mês antes da estreia, a peça foi cancelada pela escola. Nunca soubemos o verdadeiro motivo. Comunicaram que não conseguiram encaixá-la no calendário de eventos. Uma colega deduziu que poderia ser censura, porque corria pela escola que a peça “tinha cena de orgia”. Na verdade, ensaiávamos uma cena coletiva em que todo o elenco fazia uma homenagem carnavalesca a Baco, deus do teatro e do vinho, uma espécie de prólogo inventado por nós. Para um colégio católico, talvez tenha sido um pouco excessivo. Minha estreia no teatro não aconteceu dessa vez.

Meses depois, montamos uma intervenção cênica itinerante, que ocupava vários espaços da escola, sobre a Semana de Arte Moderna de 1922. Minha primeira cena no teatro foi recitando um texto de Oswald de Andrade, o rosto pintado com tinta guache laranja, marrom, azul e verde, na paleta de cores do Abaporu, de Tarsila do Amaral. Um coro de Tarsilas aparecia correndo e declamava o final do meu texto: “O futuro será de toda a humanidade!”. A coordenação da escola gostou tanto que nos convidou a apresentar para todas as turmas, em todos os turnos. Aprendi a gritar “Merda!” antes de entrar em cena e achava aquilo incrivelmente subversivo. O período como integrante do grupo de teatro da escola durou

menos de um ano, mas foram os momentos mais estimulantes e prazerosos da minha rotina naquela época. Tanto que decidi me inscrever em um curso livre de teatro.

Em 2002, saí do colégio particular e ingressei no CEFET-MG, escola federal de ensino técnico e médio, cujo processo de seleção era bastante acirrado. Escolhi o curso de Informática Industrial que, segundo meu pai, me traria uma carreira promissora. No CEFET, vivenciei a realidade de uma escola pública federal, diversa, com ares de universidade, grêmio escolar e almoço no bandeirão. Nessa época, eu era um jovem magro e alto, com um *piercing* na sobrancelha e um senso de humor que descobri no teatro e que me trazia autoconfiança. Precisei deixar o curso livre de teatro para me dedicar à intensa rotina de estudos do CEFET. Em 2004, me vi frustrado e infeliz ao perceber que a Informática Industrial não parecia ser o meu caminho. Via meus colegas avançando nas disciplinas do curso técnico enquanto eu não encontrava nenhuma motivação naquilo. Os códigos de programação pareciam hieróglifos indecifráveis para mim. Um colega de sala desistiu do curso técnico para fazer apenas o ensino médio, foi o incentivo que eu precisava para fazer o mesmo.

Conversei com minha mãe e ela me encorajou na decisão, mas disse que era preciso ter a concordância do meu pai. Enquanto eu ensaiava meus argumentos para desistir de um dos cursos técnicos mais concorridos da cidade, minha mãe apareceu com um recorte de jornal escrito: “Teatro Universitário da UFMG abre processo seletivo para Curso Técnico Profissionalizante”. Na semana seguinte fui fazer minha inscrição e conheci o casarão da rua Carangola, no bairro Santo Antônio, sede do Teatro Universitário de 1990 a 2009, espaço que faz parte do imaginário e da memória afetiva de muitos profissionais das artes cênicas de Belo Horizonte. Antes mesmo de sair do casarão, já havia tomado a decisão de deixar o curso técnico de informática industrial para fazer um curso técnico de teatro – na UFMG – esse detalhe era muito importante para meus argumentos na conversa com meu pai.

No fatídico dia, sentamos os três na sala e eu discursi por cerca de vinte minutos. Minha mãe e meu pai observaram calados. Ela como se fosse minha orientadora, ele como se fosse a banca convidada. Depois da minha apresentação, ele pediu um tempo para conversar a sós com minha mãe. Fui para o quarto e não lembro quanto tempo esperei e o que fiz enquanto esperava. Fui chamado de volta à sala e a banca deliberou: aprovado. Meu pai ponderou que na tecnologia da informação meu caminho seria mais fácil, pois ele poderia me ajudar profissionalmente. Já no teatro, eu teria de trilhar sozinho um caminho desconhecido. Disse também que, em certo momento da sua vida, ele precisou fazer uma escolha entre a música e uma “profissão careta” e que, devido à sua realidade, decidiu pela segunda. No meu caso, as circunstâncias eram outras, com mais estabilidade e rede de apoio, e que isso poderia

“me ajudar nessa aventura”. Ele repetiu a palavra “aventura” várias vezes. Com a anuência dos meus pais, deixei o CEFET assim que fui aprovado no TU. Quando lembro dessa fase, acho muito bonito o fato de minha mãe, que nunca manteve nenhuma prática artística ou hábito cultural, ter sido a minha grande incentivadora no teatro. Ela dizia que qualquer profissão seria difícil, portanto, era melhor enfrentar dificuldades em algo que eu realmente gostasse.

A você que me lê, eu pergunto: qual foi a primeira vez que você tomou uma decisão que mudou radicalmente os rumos da sua vida?

Era 2004 quando eu ingressei no TU com dezesseis anos, idade mínima permitida. Na minha turma havia gente de diversas partes do estado, gente de outros estados, gente que já trabalhava profissionalmente com teatro, gente com 30 e com 40 anos. Eu não conhecia nada sobre teoria teatral, história do teatro, técnicas de atuação, dramaturgia, e isso me impulsionou a um desejo profundo de aprendizado. Decidi que iria a chegar mais cedo todos os dias para frequentar a biblioteca da escola. Queria ler tudo, mas eram tantos livros que eu não sabia por onde começar. Pedi sugestões aos professores e foi Fernando Limoeiro³ que, gentilmente, anotou à mão, com sua caneta de ponta fina e sua bela caligrafia, cerca de vinte títulos. “Começa pelos grandes mestres e vem chegando nos mais novos”, ele me disse. “Você gosta de Teatro do Absurdo?” Eu disse que gostava, mas não sabia o que era. A lista de Limoeiro era eclética e passava por Stanislavski, Brecht, Augusto Boal, Beckett, Ariano Suassuna, Viola Spolin, Eugenio Kusnet, Peter Brook, Nelson Rodrigues, Dario Fo, Tchekov, Artaud, combinando dramaturgia e teoria.

Aos poucos, fui localizando estéticas, linhas e vertentes do teatro e construindo meu percurso de leitura a partir de afinidades e preferências. Nutri um gosto especial por Brecht quando li toda a coleção Teatro Completo, editada pela Paz e Terra. Também li todos os títulos da caprichosa coleção Teatro Vivo, da Editora Mundial, que reúne grandes clássicos da dramaturgia com suas capas duras em couro vermelho e os títulos dourados. As aulas de Fernando Linares⁴, já no segundo ano do curso, foram fundamentais para que eu compreendesse o teatro para além do texto. O trabalho com as máscaras e com as técnicas de

3 Fernando Antônio de Mélo, conhecido por Fernando Limoeiro, nasceu em Limoeiro, interior de Pernambuco e há mais de 40 anos reside em Belo Horizonte. Diretor, dramaturgo, mamulengueiro, cordelista e professor do Teatro Universitário da UFMG desde 1986.

4 Fernando Joaquin Javier Linares é ator, diretor, professor, mascareiro e preparador corporal argentino radicado no Brasil. Fez parte da fundação do Grupo Galpão, em 1982. Professor do Teatro Universtário da UFMG desde 1987. Mestre em Artes pela EBA/UFMG com a pesquisa *A Máscara como Segunda Natureza do Ator: o treinamento do ator como uma “técnica em ação”* (2010).

Jacques Lecoq expandiram minha relação com a cena e o entendimento do meu corpo como instrumento de trabalho. “O músico afina seu violino, o ator afina seu corpo”, dizia Linares.

Recordar os três anos de formação no Teatro Universitário da UFMG é lembrar de uma fase de mudanças radicais na minha vida, na minha forma de ver o mundo e de me relacionar com as pessoas e as coisas. Entrei no TU sem saber o que era teatro e saí de lá com a certeza de que seria um artista profissional. No casarão da rua Carangola construí minhas primeiras concepções de atuação, encenação, consciência vocal e corporal, ética de trabalho, coletividade, criação em grupo, pensamento investigativo, consciência política e análise crítico. Escrevi minhas primeiras dramaturgias, criei e montei iluminação, confeccionei figurinos, pintei cenário, vesti máscaras, joguei malabares, compus trilha sonora no piano, construí personagens, realizei intervenções urbanas, propus performances, me expus ao público e me assumi como artista. Foi também no TU que iniciei o hábito de manter diários de bordo, cadernos onde registrei exercícios, comentários, relatos de aula, descrições e reflexões de processos criativos. Essa se tornou uma prática comum em meu trabalho como artista e pesquisador. Inicialmente, separava cadernos por projeto, curso ou criação. Depois passei a usar um único caderno, o que intensificou o diálogo entre as anotações de diferentes experiências e a compreensão de que todas as minhas atividades paralelas faziam parte de um mesmo percurso formativo. A escrita de diários se mostrou especialmente importante durante o doutorado, pois, além de oferecer um rico material de pesquisa, foi suporte para o desenvolvimento de uma metodologia de viés narrativo e autoetnográfico⁵.

Em 2006, fui aprovado no vestibular para o Curso de Teatro da UFMG, na modalidade Licenciatura, e conciliei o último ano do TU com o primeiro ano da graduação. Foi interessante perceber a diferença de abordagem dos dois cursos e suas propostas pedagógicas bastante distintas que, para mim, se fizeram complementares. A experiência do TU me preparou para cursar a graduação com uma postura mais madura e consciente.

Em 2007, ingressei no Programa de Iniciação Científica, sob orientação do professor Fernando Mencarelli (EBA/UFMG), com o projeto “A formação do ator a partir das práticas de Jerzy Grotowski”, em que analisei a relação entre aspectos técnicos e éticos no trabalho do diretor polonês. Ao estudar Grotowski, entendi que o teatro é apenas uma das tantas maneiras de se pensar o humano e o encontro entre humanos. “Grotowski afirmava que foi quase por acaso que ele escolheu a carreira do teatro. [...] E que os impulsos por trás da sua obra teriam

⁵ No artigo *Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas* (2017), Camila Santos e Gisela Biancalana definem o método autoetnográfico como “modo de potencializar a pesquisa em artes [e] valorizar a experiência da artista [...], fazendo com que o público se aproxime mais do processo, [ao mesmo tempo em que] a artista [toma] consciência aprofundada do trabalho que desenvolve pela constante reflexão de si na relação entre seu foco de pesquisa e sua obra (Santos & Biancalana, 2017, p. 92).

sido os mesmos, mesmo que ele tivesse decidido seguir carreira em outra área” (Wolford, 1997, p. 6 – tradução livre minha). Interessava-me em Grotowski a sua inspiradora forma de associar arte e vida. Para o mestre polonês, não havia separação entre as duas. Sua busca no teatro era uma busca pela pulsação transcendental da vida. O trabalho do ator (que em certo estágio de sua pesquisa passa a se chamar *Performer*) sobre si consistia em preparar seu corpo para ser um articulador de fluxos de vida e não para representar personagens. “O Performer, com letra maiúscula, é um homem de ação. Ele não é um homem que faz o papel de outro. É o atuante, o sacerdote, o guerreiro: está fora dos gêneros estéticos. O ritual é performance, uma ação realizada, um ato” (Grotowski, 2015). O teatro para Grotowski se realiza como encontro, experiência de comunhão entre pessoas, acontecimento coletivo – entre a precisão da técnica e a espontaneidade da vida. Nos dois anos de Iniciação Científica, despertei meu interesse pela pesquisa acadêmica e sinalizei ao professor Fernando Mencarelli a minha intenção de fazer o mestrado quando terminasse a graduação. Mencarelli não só me incentivou como disse que gostaria de me orientar caso eu fosse aprovado.

• A criação do Grupo Quatroloscinco – Teatro do Comum e a formação do ator na prática de grupo

Foi durante a graduação que, em 2007, eu e meus companheiros de turma Ítalo Laureano, Rejane Faria, Polyana Horta e Sérgio Nicácio, nos juntamos para criar um grupo de teatro interessado em pesquisar o teatro latino-americano a partir da disciplina que tivemos com a professora Sara Rojo⁶ (FALE/UFMG). Nessa disciplina tivemos a oportunidade de ler diversos textos dramáticos e teóricos que nos motivaram a pensarmos o teatro como artistas localizados territorialmente e politicamente na América Latina. Nossa primeira ação artística foi uma intervenção cênica chamada *Descaminho* (2007), que propunha um percurso entre o Teatro Francisco Nunes⁷ e a Praça dos Fundadores⁸, no Parque Municipal, onde

6 Sara Rojo nasceu em Santiago do Chile em 1955. É professora, pesquisadora e diretora teatral. Fundou os grupos Mayombe (1995) e Mulheres Míticas (2014). É professora titular da Faculdade de Letras da UFMG e foi uma das fundadoras do Curso de Teatro da UFMG, onde também ministrou diversas disciplinas. Sua pesquisa mescla teoria e prática cênica em torno da memória e da identidade latino-americana, com ênfase em crítica e direção teatral.

7 Sediado no Parque Municipal Américo Renné Giannetti, o Teatro Francisco Nunes foi inaugurado em 1950. Abrigou o nascimento do moderno teatro mineiro, nas décadas de 1950 a 1970, em suas mais variadas tendências, como os trabalhos de João Ceschiatti, João Etienne Filho, Jota Dangelo e Haydée Bittencourt. É considerado o mais importante teatro público de Belo Horizonte, recebendo eventos como o Festival Internacional de Teatro Palco & Rua (FIT-BH), Fórum Internacional de Dança (FID), Festival de Arte Negra (FAN), entre outros. Fonte: Site da Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/teatros/franciscounes>. Acesso em 14 abr. 2023.

8 Localizada no Parque Municipal, a Praça dos Fundadores abriga o Monumento aos Fundadores e Construtores de Belo Horizonte, composto pelos bustos dos quatro fundadores da cidade: Aarão Reis, Afonso Pena, Augusto de Lima e Bias Fortes. Foi construída pelo artista Hildegardo Leão Veloso e inaugurada em 1963.

abordávamos a carga simbólica do edifício teatral, o apagamento da história e imaginávamos diferentes futuros para Belo Horizonte. Em 2009, Sérgio Nicácio e Polyana Horta saíram do grupo e entraram Assis Benevenuto e Maria Mourão, formação que o Quatroloscinco mantém até hoje.

Nosso segundo trabalho, *É só uma formalidade* (2008/2009), começou como uma cena curta apresentada no Festival Cenas Curtas do Galpão Cine Horto⁹ de 2008. Em seguida, transformamos a cena de quinze minutos em um espetáculo de uma hora, estreado em 2009. Enquanto a cena curta foi uma adaptação do texto *Solo los giles mueren de amor*, do dramaturgo argentino Cesar Brie, o espetáculo ampliou o escopo da cena e permitiu que escrevêssemos novos textos e introduzíssemos outros personagens. A peça obteve inesperada repercussão que nos levou a nove festivais pelo país e transportou o Quatroloscinco para outro patamar de importância em nossas vidas. Com o reconhecimento repentino, passamos a dedicar mais tempo à gestão do grupo e a encará-lo como um projeto a longo prazo. Após concluirmos a graduação, em 2010, constituímos juridicamente o grupo como uma empresa. A profissionalização aprofundou nossas relações de trabalho e nosso compromisso com o projeto de manter artística e financeiramente um grupo de teatro.

Ao longo desses anos, o Quatroloscinco criou sete espetáculos autorais, publicou seis livros com suas dramaturgias, promoveu dezenas de oficinas, *workshops*, palestras e intercâmbios. Nossos espetáculos já estiveram em mais de 80 cidades de 21 estados do país, além de Argentina, Cuba e Uruguai. Na prática de grupo encontramos um espaço privilegiado para desenvolver nossas aspirações artísticas e nossas carreiras como atores, diretores e dramaturgos, sempre orientados por uma ética de trabalho coletiva e horizontal. O Quatroloscinco tem como eixos a criação coletiva, a dramaturgia autoral, a atuação performativa e a relação com o espectador, que investigamos e experimentamos de distintas maneiras em cada projeto. Entendemos cada espetáculo como elos de uma mesma corrente, que é a prática de grupo continuada. Nossa escolha pelo teatro de grupo é, ao mesmo tempo artística e política, pois afirma uma posição que se contrapõe abertamente ao individualismo e ao isolacionismo comum à lógica capitalista. Desde o início, praticamos a remuneração igualitária, independente das funções, e a equalização de tarefas e responsabilidades. Com o

9 O Festival Cenas Curtas é realizado pelo Centro Cultural Galpão Cine Horto desde 2000 e tem como objetivo estimular a criatividade, reunir artistas, revelar novos talentos e proporcionar ao público uma diversidade de linguagens teatrais. Uma equipe curatorial seleciona 16 cenas de todo o Brasil que se apresentam em 4 noites, sendo 4 cenas por noite. O público vota na melhor cena e as 4 cenas mais votadas são reapresentadas na Temporada das Mais Votadas. O Festival Cenas Curtas é considerado um celeiro de espetáculos e grupos teatrais do país, sendo responsável por revelar grupos como Espanca!, Quatroloscinco e Zula Cia. de Teatro. Fonte: Site do Centro Cultural Galpão Cine Horto. Disponível em: <https://galpaocinehorto.com.br/projetos/festival-cenas-curtas/>. Acesso em 15 abr. 2023.

Quatroloscinco, aprendemos a ser artistas/gestores/produtores que se envolvem em todas as fases do fazer teatral, desde a escrita de projetos até o carregamento e montagem de cenários.

Foi por manter uma relação próxima e constante entre a prática de grupo e os estudos acadêmicos, que decidi, em 2012, ingressar no mestrado da EBA/UFMG. Após ser aprovado no processo seletivo, desenvolvi pesquisa orientada pelo professor Fernando Mencarelli, intitulada *A formação do ator no contexto da prática de grupo* (2014), onde aprofundei meus estudos sobre como a ética de trabalho em coletivo está diretamente ligada aos âmbitos técnicos e estéticos no teatro de grupo. Realizei um estudo histórico, analítico, comparativo e crítico a partir da observação da trajetória do Grupo Galpão e do Quatroloscinco, dois coletivos belo-horizontinos de diferentes gerações e fundados em diferentes contextos. A partir de entrevistas com seus integrantes, busquei entender como os atores viam suas formações pessoais no seio da prática coletiva. Ao fim da pesquisa, refleti que

O processo de formação na prática de grupo ocorre no âmbito da autoformação, na qual o artista, ao longo dos processos de criação, pesquisa e das experiências e crises vividas pelo grupo, matura sua consciência e encontra procedimentos e estratégias próprias de agir, se expressar e contribuir para a sobrevivência do coletivo e de sua própria sobrevivência individual no mecanismo do grupo. Ocorre também no âmbito da transmissão, ainda que diferente do conceito de transmissão ligado à relação mestre/aprendiz, pois o trânsito de conhecimentos e as relações de aprendizado funcionam em um sistema de rede onde artistas aprendem com artistas na própria experiência compartilhada em inúmeros vetores. [...] A formação do ator na prática de grupo não possui conclusão, ou seja, não se espera que o artista finalize um processo de aprendizado ou capacitação ao longo de um período determinado, como ocorre na escola. Se a própria duração de um grupo é indeterminada, assim também será a formação de seus integrantes (Coletta, 2014, pp. 101-102).

Não hesito em me afirmar como um militante do teatro de grupo. Acredito nessa forma de fazer e produzir teatro como um dos mais potentes e renovadores caminhos de pesquisa e criação cênica. Após passar por curso técnico, graduação, mestrado e, agora, doutorado, reafirmo minha postura e defendo o teatro de grupo como um ambiente de formação igualmente rico e aprofundado, capaz de produzir conhecimento, metodologias e poéticas que compõem sua própria epistemologia.

Ao finalizar o mestrado, em 2014, o professor Fernando Mencarelli me perguntou se eu gostaria de dar continuidade à pesquisa no doutorado. Ao responder que eu não tinha muita certeza, ele me aconselhou a não emendar, pois seriam mais quatro anos estudando e talvez fosse melhor eu me dedicar ao Quatroloscinco e ao bom momento em que o grupo estava. Entre 2014 e 2016, estreamos um espetáculo por ano: *Humor* (2014), *Ignorância* (2015) e

Fauna (2016). O grupo foi aprovado em importantes editais e captou patrocínios que elevaram nossa capacidade de produção. Em 2018, circulamos todo o país pelo projeto Sesc Palco Giratório, com *Fauna*, e foi dessa experiência que surgiu a vontade de retornar aos estudos acadêmicos.

• Doutorado e pandemia

Em 2019, após seis anos fora da universidade, propus um projeto de pesquisa de doutorado para o PPGArtes da EBA/UFMG e ingressei no programa em 2020, sob orientação da professora Marina Marcondes Machado. O projeto propunha investigar a dramaturgia do espetáculo *Fauna* focado na ideia de “peça-conversa”, expressão que forjamos para classificar a proposta cênica da obra, mas tomou outros contornos e aprofundamentos, frutos da orientação, do contato com as disciplinas e com as pesquisas dos colegas do projeto Novas Dramaturgias¹⁰, que faz parte do grupo de pesquisa AGACHO / Laboratório de pedagogias teatrais, criado e liderado pela professora Marina Marcondes Machado.

No seu agora, você que me lê pode estar se perguntando o motivo de eu contar parte da minha vida pessoal até chegar à pesquisa de doutorado. Talvez você esteja sentido falta de um vocabulário mais acadêmico, a apresentação de uma metodologia, citações, marcos teóricos – isso tudo virá, mas *calma*. No seu agora, você acaba de ler o que eu digo para mim no meu agora: *calma*. Já disse e relembro: estamos há poucas semanas de uma das eleições presidenciais mais dramáticas e importantes na história recente do país. No seu agora, você que me lê já saberá o resultado e seus possíveis desdobramentos. Eu mesmo, na revisão deste texto, já saberei, mas não irei atualizá-lo. É importante que ele seja um relato do meu agora, quando eu ainda não sei sobre o que faz parte do meu tempo futuro e isso me angustia. Nesta nossa conversa assíncrona, eu te pergunto: como estão as coisas aí, no seu presente? As pessoas já superaram a pandemia? Pois, por aqui ainda é difícil elaborar as mais de 600 mil mortes pela Covid-19, a pandemia mais mortal desde a Gripe Espanhola. Por aqui tudo se desenrola de maneira ainda pior, graças à gestão desastrosa de um governo negacionista e necrófilo, que optou pelo descaso e pelo escárnio.

Ingressei no doutorado em fevereiro de 2020, poucos dias antes da Portaria N° 5, do dia 17 de março, que dispunha sobre medidas compulsórias de distanciamento e isolamento, logo

10 O projeto Novas Dramaturgias “concentra-se nas dramaturgias que questionam a centralidade do texto, ampliando a pesquisa dramaturgical contemporânea de modo artístico-existencial: a saber, considerando a arte um lugar para habitar. Assim, dramaturgias do espaço, dramaturgias do corpo, dramaturgias das paisagens sonoras e dramaturgias em processo são propostas temáticas para pesquisa criativa de novos modos de escrita e registro, encenação e recepção”. (Machado, 2020). Fonte: Plataforma Lattes – Currículo de Marina Marcondes Machado. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/1719355914625152>. Acesso em: 19 dez. 2023.

após o Brasil registrar a primeira morte pelo Novo Coronavírus. Tive um único encontro presencial no Campus da UFMG com minha orientadora e meus colegas de orientação. Desde lá, passei muitas horas em casa, em aulas virtuais, em encontros *online*, em leituras na tela e no papel, em escritas, esboços, ideias e pensamentos, muitos deles pouco construtivos. Em momentos de grande desânimo ou de picos de ansiedade, me apoiei nas relações afetivas e nas possibilidades de troca com um núcleo muito reduzido de pessoas que eu podia encontrar fisicamente. Também tive momentos de fuga e alienação: tentar não pensar em nada enquanto tudo desmoronava. Assistir a filmes bobos, ver uma telenovela antiga, ler um romance estrangeiro, um livro de poesia, comprar novos livros de ficção pela internet, tudo para não ficar atento às notícias de mais mortes e mais ataques à democracia, à cultura e à educação promovidos pelo próprio governo que deveria ser seu guardião. E mesmo quando eu tentava algum escape, era golpeado repentinamente com imagens e textos como este poema de Wisława Szymborska (2011, p. 75):

Era para ter sido melhor que os outros o nosso século XX.
Agora já não tem mais jeito,
os anos estão contados,
os passos vacilantes,
a respiração curta.

Coisas demais aconteceram,
que não eram para acontecer,
e o que era para ter sido
não foi.

Era para se chegar à primavera
e à felicidade, entre outras coisas.

Era para o medo deixar os vales e as montanhas.
Era para a verdade atingir o objetivo
mais depressa que a mentira.

Quem quis se alegrar com o mundo
depara com uma tarefa
de execução impossível.

A burrice não é cômica.
A sabedoria não é alegre.
A esperança
já não é aquela bela jovem
et cetera, infelizmente.

No meu agora, como tática de sobrevivência, tento habitar um espaço-tempo que não seja nem tanto a realidade sufocante, nem tanto a fantasia absorta. Busco inventar um outro

cronótopo¹¹ que me permita seguir com minhas tarefas, meu trabalho, meus estudos, minha rotina ordinária, ainda que a perspectiva de futuro tenha se derretido por tantos acontecimentos catastróficos. Ao mesmo tempo, quero registrar, salvar no tempo, a experiência desses dias, meses, anos. Esta tese não é apenas um estudo, é um percurso por onde caminhei, em diversas direções, durante quatro anos da minha vida. Escrevê-la, defendê-la e tentar publicá-la é guardar no tempo as palavras para que elas permaneçam vivas por um tempo maior que o meu.

A experiência de realizar um doutorado em convivência com pandemia, crise política, emergência climática e tensões bélicas por todo o mundo, me forçou a ressignificar as noções de produtividade, pesquisa, leitura, escrita, estudo. O contato com Marina Marcondes Machado e sua orientação de viés fenomenológico me ajudaram a desconstruir pressupostos sobre o que é um trabalho acadêmico, muitas vezes visto como uma produção austera, rígida e puramente intelectual. Tentei me desprender um pouco da bibliografia listada no projeto de pesquisa, para me abrir para o contato com outros estímulos, visitar meus itinerários anteriores e experimentar a construção de uma “poética própria”¹², com a postura do pesquisador artista que busca a relação entre arte e vida, sobrepondo camadas objetivas e subjetivas.

Com essa tomada de consciência, aquelas leituras que pareciam ser um desfoque da pesquisa passaram a ser vistas como leituras transversais. Com a prática do diário de bordo, busquei fazer correlações entre tudo o que eu lia ou assistia. Uma leitura transversal importante foi a obra *Último round* (2010), do escritor e intelectual argentino Julio Cortázar (1914-1984), em uma inventiva edição publicada pela editora mexicana RM, onde o miolo possui um corte horizontal que permite ao leitor combinar as metades de diferentes páginas, reinventando a leitura e criando novos materiais textuais a partir da combinação das páginas cortadas. Publicada pela primeira vez em 1969, a obra é composta de colagens literárias e visuais, recortes de jornais, poemas e micro-ensaios, em diversas tipografias e disposições na página. Mais que pela temática dos textos, fui capturado pelo livre manuseio do objeto livro e

11 Nos estudos literários, a noção de cronótopo foi proposta por Mikhail Bakhtin (1973) e se refere a relação indissociável entre espaço e tempo. Formado pelas palavras gregas *crónos* (tempo) e *tópos* (espaço), o cronótopo é uma “categoria constitutiva do texto literário, por nele se expressar a fusão tempo/espaço e assim determinar [...] o vínculo entre o mundo real e o imaginário. [É também] uma forma de descobrir as relações entre determinada enunciação e as condições sociais em que ela foi produzida, colaborando para ampliar a compreensão de sentidos possíveis para a materialidade discursiva” (Luques, 2016, p. 91).

12 “Considero a poética própria a marca de nossa personalidade; traduz modos de ser, estar e fazer que nos delineiam, que nos deixam à vontade, perante os quais podemos dizer: neste campo, ‘estou sendo eu mesmo’. [...] No campo acadêmico, a poética própria pode ser concebida como o conjunto de características de um artista ou de um autor, renomado ou iniciante: traços, rabiscos, contornos, modos próprios de ser e estar no mundo, na sua relação consigo e com o outro, em especial com a linguisticidade (relação eu-língua mãe) e com a artisticidade” (Machado, 2015, p. 64).

a possibilidade de ressignificar o seu conteúdo. Tal experiência alargou minha compreensão sobre escritas performativas capazes de oferecer diferentes possibilidades de convite ao leitor para agir e cocriar.

Passei a estudar a noção de escrita performativa, que surge com o filósofo da linguagem John L. Austin (1990) como uma maneira de abordar a linguagem, falada e escrita, como ação, atuação sobre a realidade. Austin desenvolve a Teoria dos Atos de Fala que considera a linguagem não como uma representação da realidade, mas como uma forma de atuar sobre ela. Uma escrita que se quer performativa busca ir além do registro em papel e da sua função informativa para movimentar corpos, afetos e espaços tanto de quem escreve, quanto de quem lê. O texto performativo quer atuar, quer fazer algo. No teatro e na dramaturgia, é mais fácil entender e praticar uma escrita performativa, uma vez que o texto teatral já realiza um chamado à ação. Mas, e a escrita acadêmica? Como torná-la performativa? Como fazer de uma tese ação e transformação? Para o pesquisador da comunicação Emerson da Cunha de Souza (2014), a escrita performativa na produção acadêmica permite “abrir e provocar outras hermenêuticas e poéticas [e] tenta dialogar ou borrar caminhos mais ortodoxos da pesquisa acadêmica com uma proposta de escrita que possa levantar outras performatividades da palavra” (Souza, 2014, p. 59). Assim pratico minha escrita como acontecimento e me assumo autor, narrador, personagem, pesquisador, artista, que transita entre diferentes espaços e vozes, construindo relação constante com você que me lê, meu interlocutor e companheiro de ação. Vejo a escrita performativa como uma escrita afetiva, pois mobiliza afetos e sensações (e sobre afetos falaremos bastante nesta tese) que partem do meu corpo e do meu olhar subjetivo e se lançam ao encontro com o mundo, o outro, você.

Agora estou sentado em uma cadeira de couro, com pernas de metal tubular. Ela não é muito confortável e me força a buscar diferentes posições. Meu pescoço já sinaliza algum dor, meus olhos ardem um pouco, talvez pela hora, são vinte e três e quarenta e sete, talvez pelo excesso de café durante o dia. Levanto-me, olho pela janela ao meu lado. Não há ninguém na rua. No prédio em frente, duas janelas acesas. Uma acaba de se apagar. Você que me lê, como está sentado? É noite ou dia? Está frio? Chove? De onde você está, é possível ver lá fora?

Ainda debruçado sobre a escrita performativa, encontrei um artigo de Ciane Fernandes (2008), pesquisadora e professora da Escola de Teatro da UFBA, em que ela faz interessante reflexão sobre o constante desafio de aproximar a escrita acadêmica em arte da própria arte

em estudo. Constatando a dificuldade de seus alunos e orientandos em lidar de maneira criativa com a escrita acadêmica, oferece um conselho inspirador: “não precisamos iniciar pelo começo da tese, mas sim pelo começo da escrita. Por mais estranho que possa parecer para nossas mentes cartesianamente formatadas, a escrita começa no movimento, assim como a música começa no silêncio, e a dança, na pausa” (Fernandes, 2008, p. 2). Ao manter uma escrita como fluxo de movimento, sem a preocupação precoce pela organização, constrói-se uma estrutura aberta, em processo, performativa no sentido de estar em ação e mudança. “Assim não nos limitamos a paradigmas (estabelecendo-os ou rompendo-os), mas criamos a abordagem própria de cada obra de arte” (Fernandes, 2008, p. 3). Nesse sentido, a prática dos diários de bordo foi crucial para encontrar minha própria maneira de conceber a escrita desta tese sob um olhar performativo.

Em outro interessante artigo encontrado, o escritor, músico, professor e pesquisador de literatura Maurício Ayer (2019) pensa a figura do leitor *performer*, a partir da hipótese de que um poema é como uma “partitura” que não é, ainda, a obra, mas a notação que permite a um leitor performar a obra, realizá-la num tempo e lugar diferentes dos do autor. Uma partitura permite que uma obra se realize à distância de seu autor. Se o poema é uma partitura, significa que ele permite ou promove uma dinâmica entre corpos. “Ler não é um transporte, é uma dança e uma degustação. O escrito que suscita esse acontecimento do corpo, que dá voz e vez de performer ao leitor, é uma partitura” (Ayer, 2019, p. 85). Assim, o leitor *performer* está em ação relacional com a obra e com o autor da obra.

Como um pesquisador *performer* (em pandemia), segui em busca dos meus pares relacionais e os encontrei em muitos momentos. Vejo minha própria pesquisa como uma reunião de pares. Ao remontar minha trajetória vejo-me como um par em diferentes tempos. As peças do Quatroloscinco, o espetáculo *Fauna*, os diários de bordo, a memória das apresentações, meus companheiros de grupo, os espectadores com quem tive contato, as obras que li e que ainda vou ler durante a pesquisa, meus colegas de orientação, você que me lê – exergo tudo como corpos em encontro, pares relacionais, diálogos possíveis.

No meu agora, já passei pela qualificação e me sinto mais apto a embarcar em uma forma mais autoral, livre e processual de escrita. Aquilo que eu pensava quando propus um projeto de doutorado adequado à aprovação no PPGArtes da EBA/UFMG já se movimentou em diversas direções, se ampliou, contraiu, transmutou em outras ideias, planos e objetivos, absorveu outros olhares e tenta, agora, se materializar em um texto-carta-tese-conversa performativa. Isto é um começo, um esboço, um primeiro movimento por um espaço que ainda não sei as dimensões e que pretendo explorar sem “capas de veludo”, expressão que

Marina Marcondes Machado repetiu algumas vezes em nossas aulas e orientações. Tirar a capa de veludo é se despir de um suposto formalismo academicista que se arma sobre um vocabulário complexo e pouco democrático, voltado a pequenos círculos intelectuais e, muitas vezes, mais preocupado com a exibição pavonesca do que com a franca troca de ideias. Aos poucos trarei para nossa conversa outros pensadores, referências, análises críticas, citações importantes, mas antes quero tentar criar entre nós uma relação de intimidade, um escrever/ler em companhia, mesmo que separados pela assincronicidade.

De alguma maneira, imagino uma interação entre nós, um contato, algum tipo de convívio entre essas linhas, sem unidade temporal ou espacial. Se estiver lendo esta tese impressa disponível na biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, escreva algo na borda do papel. Deixe um resquício, uma pegada, uma impressão digital. Quem sabe um dia eu encontre. Se estiver lendo a versão digital, faça um comentário, um *print*, compartilhe um trecho nas redes sociais, ou me envie um *e-mail* com alguma impressão, crítica, sensação: marcoscoletta@gmail.com. Aqui estamos unidos por momentos solitários, de escrita e de leitura, que desejam se encontrar, não no mesmo tempo, nem no mesmo espaço, mas que se esbarram, nestas linhas por onde eu passo, por onde você passa, por onde outros irão passar (eu espero). É bonito pensar que estamos interagindo em tempos diferentes, é uma espécie de manifesto contra a distância que nos separa. Como propõe a artista da dança e pesquisadora Paloma Bianchi (2022), em *Manifesto do impossível e da responsabilidade da arte*, “se manifestos têm como intenção fazer emergir outras realidades, esse manifesto é como um ato mágico que invoca a imaginação para enfeitiçar a realidade” (Bianchi, 2022, p. 3). Assim, esta tese é também uma ficção: a invenção de um espaço-tempo outro onde eu e você que me lê possamos nos encontrar e até, quem sabe, conversar.

O impossível não é uma utopia, pois, como diz Marilena Chauí (2008), utopia é a noção ocidental e branca de uma sociedade perfeita e feliz, em uma cidade ideal. O impossível tampouco se aproxima das lógicas de salvação, de redenção ou de merecimento. Nem se trata de milagres ou de recompensas, talvez seja até seu contrário, pois a ativação do impossível é imanente à própria situação. O impossível não é fechado ou predeterminado. Não é genérico, é concreto. Ele não é aplicável a toda e qualquer situação, é específico a um contexto, pois depende das relações que estão postas, bem como das percepções e dos pontos de vista ali circunscritos. [...] O impossível é força que impele à variação dos possíveis. Ele é a aposta no desmedido e no improvável; ele muda os próprios parâmetros dos possíveis (Bianchi, 2022, pp. 4-5).

• Meu caminho como dramaturgo: primeiras experiências e a geração 2010

Em 2009, assinei meu primeiro texto dramaturgicamente profissionalmente: *É só uma formalidade*, primeiro espetáculo de longa duração do Quatroloscinco. Não assinei sozinho, mas a oito mãos: eu, Sérgio Nicácio, Rejane Faria e Ítalo Laureano. Nesse processo criativo com o grupo, enveredamo-nos na criação coletiva, onde todos atuavam, escreviam e dirigiam (a si mesmos e uns aos outros). Estávamos influenciados pelas criações coletivas dos anos 1970 e 1980 realizadas por grupos de teatro e coletivos das artes visuais que propunham formas de trabalho desierarquizadas ou obras de autoria compartilhada. Algumas das mais importantes e reconhecidas referências são Teatro Oficina e Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Brasil; Living Theatre e Fluxus, nos Estados Unidos e Europa; Los Lobos, na Argentina; La Candelária, na Colômbia; e Yuyachkani, no Peru. Queríamos explorar o embate de ideias provocado pelas diferenças individuais rumo a uma identidade coletiva. Quem éramos nós, o grupo? Quem éramos nós, os artistas? Propor, ouvir, defender pontos de vista, ceder, discordar, concordar, votar, decidir, manter a dúvida, provocar o outro, se expor diante dos outros, ceder ao outro nossas ideias em prol de um projeto coletivo eram as premissas dos nossos ensaios. Improvisávamos muito, trazíamos muitas referências, escrevíamos pequenos textos sem assinar e misturávamos em uma caixa de sapatos para serem usados como estímulos criativos.

Em certa etapa do processo, sentimos a necessidade de uma organização mais sistemática da dramaturgia e eu me voluntariei. Após cada ensaio, eu levava todo o material pra casa e reescrevia, editava, descartava, ampliava, recortava e colava. Semanalmente eu trazia uma versão mais elaborada da dramaturgia do espetáculo. Ao final, semanas antes da estreia, ao organizar a ficha técnica do espetáculo, nos questionamos se a dramaturgia seria assinada por mim ou por todos. Por um lado, eu realizei a maior parte do trabalho de organização e acabamento textual, por outro, o material bruto era composto de ideias, textos e propostas de todos os integrantes, além de citações de outros autores. Concordamos em assinar a dramaturgia como “O grupo”. Depois mudamos de ideia e decidimos nos nomear, pois entendemos que seria importante que os nossos nomes estivessem registrados como dramaturgos, em uma postura afirmativa como atores-autores. Essa passou a ser uma bandeira no trabalho do grupo, ser atores-autores significava para nós uma tomada de posição política que evidenciava a ética de trabalho do Quatroloscinco.

Em 2011, já com Assis Benevenuto integrando o grupo, criamos nosso segundo espetáculo longo: *Outro Lado*. Experimentamos um caminho inverso ao de *É só uma*

formalidade ao começarmos propondo um texto quase inteiro, para depois partirmos para os ensaios e improvisações. Eu e Assis trouxemos vinte páginas de dramaturgia com uma narrativa tradicional: enredo, personagens, conflito, clímax e a indicação de um desfecho. Nossa escrita a quatro mãos começou com uma sinopse trazida por mim, que Assis desenvolveu e me devolveu para que eu continuasse. Elencamos cinco cenas principais e cada um foi responsável por desenvolver duas delas em paralelo, depois trocávamos o material e um continuava o trabalho do outro. A maneira como que essa dinâmica de escrita foi se construindo nos revelou uma profícua forma de trabalho em dupla que ainda realizamos nas dramaturgias do Quatroloscinco.

Após levar ao grupo a primeira versão do texto, ainda inacabado, passamos a trabalhá-lo coletivamente em sala de ensaio e, a partir das experimentações cênicas, íamos reescrevendo o texto com novas sugestões, inserções e modificações trazidas pelos quatro atores em criação coletiva. Acrescentamos outras camadas narrativas e desconstruímos sua estrutura linear, resultando em uma dramaturgia complexa e fragmentada. Pela primeira vez, eu e Assis assinamos um texto em dupla, inaugurando uma parceria autoral que mantemos até hoje, inclusive em criações fora do Quatroloscinco. Um detalhe que considero importante: em *Outro Lado* nós decidimos assinar o texto, não a dramaturgia, pois entendemos que a dramaturgia foi uma construção mais ampla e coletiva da qual o texto escrito por nós era apenas uma parte. Como afirma Patrice Pavis (1999), uma noção expandida de dramaturgia vai além da escritura dramática e combina “materiais textuais e cênicos [para] orientar o espetáculo no sentido escolhido. Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer” (Pavis, 1999, p. 113). No processo criativo de *Ouro Lado*, fortalecemos a ideia de que os quatro atores, ao assumirem a autoralidade da obra, também se assumiam coencenadores e responsáveis por um pensamento dramaturgício desenvolvido coletivamente durante os ensaios e discussões.

Apesar de serem esteticamente bastante diferentes, *É só uma formalidade* e *Outro Lado* guardavam alguns aspectos em comum, dentre eles, momentos de fala direcionada diretamente ao espectador e cenas em que o espectador era, fisicamente, inserido na situação cênica, individual ou coletivamente. Também no intuito de explorar a relação com o público, os formatos das plateias de ambos espetáculos propunham configurações que recusavam o palco italiano: enquanto *É só uma formalidade* dispunha a plateia em semiarena, *Outro Lado* acontecia em um corredor com a plateia distribuída em dois lados. Nos dois casos, a posição do público foi trabalhada como elemento determinante da encenação e da dramaturgia. Em

Outro Lado, o título da peça se refere à possibilidade de ver uma mesma história a partir de diferentes perspectivas e também aos dois lados do público que se assistiam frontalmente, atravessados pela cena, em relação de espelhamento e enfrentamento. Em uma das cenas, dois personagens olham cada um para um lado do público e dizem:

GERENTE – Sabe o que eu sempre gostei em você, Jorge? Apesar de você estragar tudo. Dessa sua capacidade de ver as coisas de outro ângulo. Parece que, enquanto todos estão olhando para um lado, você sempre olha pro outro. Parabéns... Mas agora, eu queria que você olhasse pra lá. Junto comigo. O que você vê?

Cada um olha para um lado, de costas um para o outro.

JORGE – Eu vejo uma multidão de fantasmas inertes, incapazes de fazer qualquer coisa.

GERENTE – Engraçado... Eu vejo milhões de possibilidades.

(Benevenuto & Coletta, 2013, p. 89)

Em *Outro Lado*, buscávamos criar um jogo ficcional com a plateia que poderia assumir a representação de fantasmas, lembranças ou projeções do público de um bar vazio e decadente, transformado em uma espécie de *bunker*, pois algo grave e catastrófico acontecia do lado de fora. Os personagens Cantora, Jorge, Gerente e André, presos nesse lugar com o público “fantasma”, imaginam futuros e relembram o passado, tentando entender o que se passa no exterior. A fricção entre as camadas ficcional e performativa do espetáculo busca gerar na cena e no espectador o movimento dinâmico entre a fábula e o acontecimento teatral *per se*. A pesquisadora e crítica teatral Luciana Romagnolli (2013a) joga luz sobre aspectos fundamentais da obra:

Outro Lado abre espaço a uma relação mais distanciada emocionalmente, ainda que os atores invistam em momentos de diálogo direto cúmplice com o espectador e na aproximação pelo humor. [...] Uma construção ficcional que se baseia na representação de personagens. Antes de essas ficções se estabelecerem, contudo, os atores se posicionam como observadores enquanto os espectadores adentram o espaço cênico, adotando uma postura performativa. O eixo extraficcional (da copresença palco-plateia) é reforçado à medida que eles direcionam ao público comentários que servirão como diretivas às ações futuras, quando se voltarem ao eixo intraficcional (à relação entre si como personagens). Com essa estratégia, o grupo forja um apelo à contemplação racional por parte dos espectadores, convidados a se identificarem com a postura de observadores-analistas. [...] Em outros momentos os atores rompem o tecido ficcional para afirmar a atuação e reconhecer o público que os cerca. O *tour de force* entre a presença e a representação se complexifica na medida em que mais camadas

representativas vão sendo adicionadas a cada girar do que se apreende como “realidade”. [...] A instauração dessa representação dentro da representação acontece de modo a impedir a ilusão, negando a possibilidade de confusão entre ator e personagem (Romagnolli, 2013a).

Luciana Romagnolli apreende bem a busca de *Outro Lado* em criar tensão entre ficção e realidade, que ela denomina certamente como “eixo extraficcional (da copresença palcopleiteia)”. O gosto pelo extraficcional está presente desde as primeiras peças do Quatroloscinco e traduz nossa vontade em ir além da fábula e da lógica dramática para perceber o teatro como um evento comum entre atores e espectadores. Em ambos trabalhos, já buscávamos estimular a consciência do espectador como coparticipante em estado de cocriação, mas sem obrigá-lo a assumir este lugar.



Fig. 1. Espetáculo *É só uma formalidade*. Ítalo Laureano contracena com Rejane Faria. Parte do público assiste à peça em cima do palco, bem próxima à cena. Foto: Beto Hektor. 2019.



Fig. 2. Espetáculo *Outro Lado*. A cena é disposta em formato de corredor estreito com a plateia dividida em dois lados e próxima aos atores. Foto: Guto Muniz. 2012.

Com *Outro Lado*, passei a me entender mais nitidamente como dramaturgo em formação, tanto como criador de um texto teatral quanto como pensador das estruturas dramáticas e cênicas de uma obra. Iniciei um aprofundamento teórico sobre dramaturgia e busquei referências, principalmente latino-americanas, com as quais me identifiquei. Dentre elas, o argentino Rafael Spregelburd¹³ e o chileno Guillermo Calderón¹⁴, reconhecidos por dramaturgias e encenações contemporâneas que trabalham a tensão da estrutura dramática e a relação entre realidade e ficção, explorando a palavra no jogo entre discurso e ação e

13 Rafael Spregelburd (1970 -) é dramaturgo, ator e encenador argentino, com proficua produção teatral e teórica. Segundo o professor Luis Emilio Abraham (2015), a obra de Spregelburd “ocupa um lugar destacado no panorama do teatro argentino da pós-ditadura. Suas obras estão desenhadas como máquinas de pensar e de fazer duvidar. [...] Uma das possíveis maneiras de lê-las é [...] consideramos como *fundo* os discursos sobre o valor e os usos da memória para atribuir significado a algumas *figuras* que oferecem as obras do dramaturgo e que incitam a pensar a inumanidade, entendida como aquilo que desborda os limites de um ser humano”. Fonte: *Memoria y posdictadura en el teatro de Rafael Spregelburd*. Disponível em: <https://literatura.posgrad.ufsc.br/en/2015/06/03/conferencia-memoria-y-posdictadura-en-el-teatro-de-rafael-spregelburd/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

14 Guillermo Calderón (1971 -) é dramaturgo, roteirista e diretor chileno. Sua dramaturgia se caracteriza por uma abordagem sócio-histórica da realidade de seu país, também fortemente pela pós-ditadura. Segundo o próprio dramaturgo, “Uma das experiências de crescer em uma ditadura é a experiência do silêncio. [...] Quando passei a escrever, trabalhei com a ideia que os personagens devem dizer o que realmente pensam. Porque essa é justamente a experiência que eu não tive e que finalmente queria ter na ficção do teatro”. Fonte: *Actos de memoria: entrevista a Guillermo Calderón por Júlia Morena Costa* (Costa, 2016, p. 172 – tradução livre minha). Fonte: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/30/30>. Acesso em: 10 jan. 2023.

propondo escrituras polifônicas compostas de diferentes camadas narrativas, sígnicas e formais apoiadas em uma linguagem metateatral. Para o filósofo do teatro Jorge Dubatti (2016), alguns pontos que animam o teatro de Rafael Spregelburd são: “a evitação do símbolo, a multiplicação do sentido, o atentado linguístico como atentado ao paradigma causa-efeito, a fuga da linguagem, a discussão do teatro como produção burguesa, que explicitam a crise do teatro ilustrado” (Dubatti, 2016, p. 114). Em muitas de suas peças não há personagem ficcional ou didatismo moral que ensine ao espectador como pensar. Em Spregelburd, “o teatro assume uma função de estimulação, não de comunicação de uma determinada mensagem que encerra os saberes do autor” (Dubatti, 2016, p. 115). Assim como Spregelburd, Guillermo Calderón, autor de importantes obras da dramaturgia chilena contemporânea como *Dezembro*, *Villa + Discurso*, *Neva* e *Mateluna*, não toma o teatro como veículo transmissor de uma verdade a ensinar, mas como um espaço de desenvolvimento e experimentação de dispositivos dramaturgicos¹⁵ que instigam o leitor/espectador a produzir suas próprias estruturas de sentido (não necessariamente racional, mas também sensível, afetivo). Em crítica teatral sobre a peça *Mateluna*, Michele Rolim (2017) comenta que o teatro de Calderón “insere diversos pontos de vista sobre a mesma questão, contrapõe vários argumentos, evitando moralismos ou análises superficiais” (Rolim, 2017). O espectador de suas obras é confrontado pela dúvida e instado a se posicionar em perspectiva crítica.

Algo que muito me interessou nas obras de Spregelburd e Calderón foi a maneira como trabalham o aspecto político e histórico em relação a seus países. Era diferente do que eu reconhecia como teatro político em Bertold Brecht ou no teatro de resistência contra a ditadura militar feito no Brasil, como as peças *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967), ambas escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e produzidas pelo Teatro de Arena. O cunho político nas peças de Calderón, por exemplo, se encontra mais na insistente dúvida dos discursos, na recusa de verdades salvadoras, na discussão da representação e no uso constante da ironia para problematizar os discursos ideológicos

15 O entendimento de dispositivo, nesta tese, é trabalhado a partir do cruzamento de diferentes estudos. Pavis (2017) conceitua o termo como uma “máquina para jogar” (Pavis, 2017, p. 82), um modo específico de ações dramaturgicas e cênicas que podem organizar espaços, aproximar o texto-material da encenação ou tensionar a construção de uma obra teatral. Sánchez (2016) afirma que o dispositivo no teatro permite um agenciamento coletivo que pode se dar nas dimensões estética, política ou poética, criando processos colaborativos, modelos de coexistência através de um jogo e desestabilização coletiva ao “ao fazer visível o não visto ou o não existente” (Sánchez, 2016 – tradução livre minha). Mendes (2017) observa que os dispositivos cênicos podem ser identificados como procedimentos relativamente simples para serem executados pelos atores ou por qualquer pessoa da plateia, pois “não demandam nenhum tipo de técnica ou conhecimento prévio do espetáculo e se apoiam justamente na espontaneidade do acontecimento, ainda que sejam planejadas e conduzidas pelos atuantes” (Mendes, 2017, p. 98). Em diálogo com essas e outras abordagens, tomo o dispositivo como um procedimento capaz de criar redes de articulação entre a cena, a dramaturgia, o espaço e os corpos em presença (atores e espectadores).

totalizantes. Para o crítico teatral Welington Andrade, o teatro de Calderón coloca o espectador “em um exercício de prontidão ética” e o convida a “desmontar as ficções que nos envolvem, enredam e podem até nos aniquilar” (Andrade, 2017).

Ao estudar dramaturgia, encontrar variadas referências e experimentar diferentes formas de praticá-la, venho desenvolvendo meu próprio entendimento sobre o que é ser um dramaturgo em constante formação, tanto como integrante de um grupo de teatro que trabalha a criação coletiva quanto nas experiências de realizar dramaturgias para outros coletivos e projetos. Como aponta Pavis (1999), o teatro contemporâneo trabalha com a “explosão e proliferação de dramaturgias” e com a noção de “opções dramáticas” que não se atrelam a necessidade de unidade estilística e de “um conjunto global e estruturado de princípios estético-ideológicos homogêneos” (Pavis, 1999, p. 115). Em meu caminho de pesquisa, tenho-me interessado em pensar a dramaturgia a partir de uma lógica de construção mais imagética que textual. Assim, tomo a criação de um texto teatral como se compusesse uma paisagem, uma fotografia, buscando propor espaços que serão ocupados e modificados por outros elementos: corpos, gestos, sons, cores, materialidades outras que não apenas a palavra. A dramaturgia como um espaço a se ocupar, espaço propício ao encontro de elementos variados durante sua escrita no processo criativo e espaço continuamente aberto a novos encontros durante sua materialização em cena, principalmente o encontro físico entre atores e espectadores.

Quando ministro oficinas de dramaturgia, costumo fazer analogia entre a criação dramática e o projeto arquitetônico de uma casa. Ambos são concebidos para serem habitados por corpos em movimento e para abrigarem e estimularem o convívio (entre personagens, no plano ficcional, entre atores e espectadores, no plano real). A planta arquitetônica de uma casa é elaborada antes de sua edificação e pode ser alterada enquanto a casa é construída, visto que há situações e circunstâncias que não podem ser previstas pelo projeto arquitetônico e que só serão revelados no momento de sua materialização.

Pensar a arquitetura da dramaturgia a partir de sua espacialidade não é apenas uma associação metafórica, mas concreta na medida em que consideramos que todos os elementos de uma peça ocupam e se movimentam por espaços simbólicos e físicos – palavras, corpos em movimento, corpos parados, luz, som, objetos, as cores de um cenário, a textura de um figurino, etc. No dicionário Michaelis¹⁶, arquitetura possui nove definições, dentre elas: modo como se dispõem as partes ou os elementos de um edifício ou de um espaço urbano; estrutura,

¹⁶ Fonte: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/arquitetura/>. Acesso em: 4 abr. 2023.

disposição e organização de um conjunto geralmente harmônico; ordenação plástica aliada a concepções técnicas e funcionais. Assim como a arquitetura, penso a dramaturgia como um compêndio de diferentes saberes, uma área de conhecimento multidisciplinar que possibilita a composição de elementos diversos para a construção de uma obra artística.

Imagino a dramaturgia como o projeto arquitetônico de uma casa, iniciado antes da construção, mas modificado enquanto a casa é construída, pois há de se levar em conta a variabilidade que só a prática da construção revela e que o projeto arquitetônico não pode prever em sua totalidade. Lidar com a dramaturgia a partir de uma imagética espacial para além da linguagem textual me ajuda a retirar da palavra, escrita e falada, a via exclusiva para construção de sentidos e afetos. Também acentua o caráter processual da criação dramaturgica que se desenvolve junto com a feitura da encenação e a ela se embaralha.

Em direção semelhante, o pesquisador, professor e dramaturgo Éder Rodrigues da Silva (2017) afirma que a dramaturgia pode ser considerada “um espaço de experiência e o papel do dramaturgo como um articulador das potencialidades experienciadas neste espaço” (Rodrigues da Silva, 2017, p. 31). O dramaturgo, então, mais que “autor de um texto” é aquele que busca compor, tensionar e contrapor diferentes elementos (materiais ou não) em “um espaço intermitente de provocações criativas” (Rodrigues da Silva, 2017, p.32), que é a dramaturgia.

Faço uma pequena digressão para registrar meu trabalho com Éder Rodrigues durante quatro anos, quando integrei o Grupo Mayombe de Teatro, dirigido por Sara Rojo. Com Éder Rodrigues e a atriz e dramaturga Marina Viana, pude experimentar e compreender diferentes modos de escrita teatral coletiva. Nossa principal criação dramaturgica coletiva foi a peça *A pequenina América e sua avó Sifrada de escúpulos* (2010), texto inédito inspirado no conto *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada* (1972), de Gabriel García Márquez. Assinada por mim, Marina Viana e Éder Rodrigues, a peça foi reconhecida como Melhor Texto Inédito no Prêmio Sesc/Sated 2011 e publicada no livro *Mayombe: Arquivo da Memória, Dramaturgia, Pesquisas e Práxis Cênicas* (2011), organizado pelo professor Marcos Antônio Alexandre (FALE/UFMG). Estive no Grupo Mayombe entre 2008 e 2013, onde trabalhei com pessoas muito importantes na minha trajetória artística cujos vínculos afetivos e profissionais mantenho até hoje, como a professora e diretora teatral Sara Rojo e o professor e ator Marcos Alexandre, ambos professores da FALE/UFMG, dos quais também fui aluno, e que muito me ensinaram sobre o teatro latino-americano.

Retornando à cronologia do Quatroloscinco, em 2014 e em 2015 eu e Assis assinamos mais dois textos, *Humor* e *Ignorância*. Nesse momento, o grupo já estava consolidado

profissionalmente e possuía reconhecimento nacional devido às diversas participações em festivais de teatro. Com a crescente visibilidade, eu e Assis fomos convidados a escrever dramaturgias para outros projetos e grupos e a oferecer oficinas e laboratórios de dramaturgia. Tais experiências ampliaram meu olhar como dramaturgo e me proporcionaram conhecer e trocar modos de fazer e pensar dramaturgia com diferentes profissionais e estudantes.

Um importante acontecimento que marcou a década de 2010 e continua a reverberar na produção teatral de Belo Horizonte foi o surgimento da Janela de Dramaturgia, projeto idealizado pelos dramaturgos Sara Pinheiro e Vinícius de Souza, que teve sua primeira edição em 2012, no Teatro Espanca!, em Belo Horizonte. O evento se consolidou como o maior espaço de divulgação, estímulo e formação de dramaturgia na capital mineira e um dos mais reconhecidos do Brasil. Além de leituras de textos inéditos, o projeto promove debates, oficinas, lançamento de livros e traduções de peças estrangeiras. Até 2022, a Janela foi responsável por apresentar textos de mais de 80 autores de diversas gerações, estéticas e vindos de diferentes regiões do Brasil. Também oportunizou o encontro de mais de uma centena de atores e atrizes na leitura e performance dos textos. Muitos textos apresentados pela primeira vez na Janela de Dramaturgia se tornaram espetáculos reconhecidos, como *Vaga Carne* (2017), de Grace Passô, *Danação* (2016), de Raysner de Paula e *Get Out!* (2013), solo de Assis Benevenuto produzido pelo Quatroloscinco e que faz parte do nosso repertório até hoje. Como autor individual, pude apresentar dois textos, especialmente escritos para o projeto: *Anã Marrom* (2013), que posteriormente se tornou espetáculo pela iniciativa dos artistas João Marcelo Emediato e Ethel Braga, em 2014; e *Origami* (2015), um experimento de leitura performática que abordarei mais à frente por ter sido um importante exercício de cocriação entre ator e espectador.

A partir de 2012, atentos à crescente onda de interesse público pela produção de dramaturgia autoral, dedicamos diversos esforços para publicar os textos das peças do Quatroloscinco. Os dois primeiros, *É só uma formalidade* e *Outro Lado*, conseguimos publicar em uma edição dupla, em parceria com o Selo Questão de Crítica e com a Editora Multifoco (Rio de Janeiro), em 2013. Ainda que importante, avaliamos que não havia sido uma experiência plenamente satisfatória, pois tivemos dificuldade de diálogo com a editora e a publicação não saiu como queríamos. Essa experiência nos chamou a atenção para o fato de que não havia nenhuma editora em Belo Horizonte especializada ou mesmo interessada em publicar dramaturgia. Partindo dessa constatação, Assis e Vinícius de Souza¹⁷ deram início a

17 Vinícius de Souza é dramaturgo, diretor, ator e pesquisador teatral. Mestre em Teatro pela UFMG. Diretor da plataforma Planos Incríveis. É professor do curso profissionalizante de teatro do Cefart – Palácio das Artes. É coordenador geral da Janela de Dramaturgia, mostra de dramaturgia contemporânea que acontece em Belo

Editora Javali, em 2015, com a publicação de *Humor*, do Quatroloscinco, financiado com recursos próprios do grupo. Outros grupos e autores buscaram a Javali para publicar seus textos e, em pouco tempo, a editora obteve alcance nacional a partir de participações em feiras e festivais de teatro e do trabalho de divulgação realizado tanto pela editora quanto pelos autores por ela publicados. Com exceção do primeiro livro, o Quatroloscinco publicou todas as suas dramaturgias pela Editora Javali e, em todas as temporadas e circulações do grupo, realizamos a banca de livros da editora. Atualmente, também faço parte do conselho editorial e assino a produção editorial de algumas publicações. Essa relação de parceria entre o Quatroloscinco e a Editora Javali enriquece e fortalece a identidade do grupo, a produção de textos teatrais autorais e o fomento à dramaturgia contemporânea.

Cito a Editora Javali e a Janela de Dramaturgia para evidenciar o crescente e efervescente fluxo de produção, exibição e divulgação da dramaturgia contemporânea desde Belo Horizonte, resultado de um movimento de renovação de autores teatrais da cidade que remonta ao início dos anos 2000, com as criações autorais da Cia. Clara, fundada em 2002 por Anderson Aníbal e do Grupo Espanca!, fundado em 2004, responsável por lançar Grace Passô como diretora e dramaturga. Também os projetos de criação do Centro Cultural Galpão Cine Horto – Festival Cenas Curtas, Cena 3x4, Projeto Oficínio e Projeto Pé na Rua – foram verdadeiros celeiros para novos grupos, dramaturgos e diretores da cidade. O Galpão Cine Horto, fundado em 1999, foi o epicentro criativo para os artistas do teatro dessa época e continua sendo um importante espaço de experimentação cênica na cidade, referência para a maioria dos grupos e coletivos em atividade. O Quatroloscinco, inclusive, é um dos grupos beneficiados pelos projetos do Galpão Cine Horto desde que participamos do Festival Cenas Curtas de 2008, momento muito importante em nossa trajetória. O jornalista e crítico teatral Daniel Schenker (2012) escreveu matéria de capa para a Revista da SBAT, intitulada *A força que vem de Minas*, onde elenca os principais grupos e criadores teatrais da nova geração do teatro de Belo Horizonte, nessa época, e reflete sobre o movimento de renovação da cena belo-horizontina:

A cena da capital mineira se destaca no contexto atual pela disposição para o risco e intensa troca artística entre companhias portadoras de diferentes propostas de linguagem. Analisar o teatro brasileiro a partir de produções de São Paulo e Rio de Janeiro leva, inevitavelmente, a um reducionismo. Esta constatação fica evidente no momento atual, marcado pela efervescência da cena em Belo Horizonte, principalmente no que se refere às atividades de grupos de teatro com até dez anos de estrada, a maioria bastante influenciada pelas ações do Galpão Cine Horto. Não cabe buscar uma equivalência entre

as propostas de diversas companhias, mas, ainda assim, é possível perceber determinadas características em comum: a necessidade de falar sobre a realidade, seja a partir de uma perspectiva mais subjetiva/intimista, seja através de um vínculo direto com o contexto socioeconômico da localidade na qual se esta inserido; o investimento numa dramaturgia dessacralizada produzida durante o processo de ensaios; o intercâmbio constante entre os grupos na realização de projetos conjuntos e a soma desses elementos na afirmação de vozes autorais (Schenker, 2012, pp. 4-5).

Faço parte dessa geração de artistas que se profissionalizou na primeira década dos anos 2000 e que apostou na autoralidade, na prática de grupo e na criação de novas dramaturgias em diálogo com seu tempo e com seu território, resultando em uma rica produção marcada pela diversidade de linguagens e pela busca por identidade. Uma geração que se beneficiou de um contexto de produção cultural mais favorável que o atual, impulsionado por políticas públicas para a cultura funcionando em pleno vapor. A gestão do músico, compositor e escritor baiano Gilberto Gil no Ministério da Cultura, entre 2003 e 2008, focou na ampliação, democratização e descentralização de ações e bens culturais, e pavimentou um caminho de crescimento para a produção cultural nacional que se manteve vibrante até o desmonte de 2016, ocorrido após o impeachment de Dilma Rousseff¹⁸, que culminou em sua extinção, em 2018. Além disso, a Funarte – Fundação Nacional de Artes mantinha diversos editais de fomento, circulação, intercâmbio e ocupação de espaços culturais que impulsionaram o circuito teatral brasileiro. A Secretaria Estadual de Cultura ainda era um órgão autônomo não subordinado à Secretaria do Turismo e promovia editais importantes como o Prêmio Cena Minas, hoje não mais existente. No âmbito Municipal, a Fundação Municipal de Cultura passou por grande reestruturação que culminou na recriação da Secretaria Municipal de Cultura que, dentre diversas ações, ampliou o orçamento, revitalizou os teatros municipais e diversificou o escopo de seus editais. Nesse contexto de estabilidade institucional, festivais e mostras de teatro podiam garantir sua ocorrência anual e os grupos, companhias e centros culturais mantinham e ampliavam suas ações artísticas e pedagógicas.

A partir de 2016, com o agravamento da crise política nacional e a tomada do poder por grupos de direita e extrema direita, o panorama da cultura se deteriorou até chegar ao estado atual, de terra arrasada, onde o próprio governo federal atua contra aos artistas e fazedores de cultura desse país. A extinção do MinC e seus principais programas, o sucateamento da

18 Primeira e única mulher presidente do Brasil (2011-2016), Dilma Vana Rousseff sofreu processo de impeachment articulado por partidos opositores liderados pelo deputado Eduardo Cunha, municiados por denúncias de crimes de responsabilidade fiscal. Seis anos depois, em 2022, a justiça reconheceu a ausência de dolo de Dilma Rousseff e arquivou definitivamente as denúncias contra ela, reforçando a tese de que Rousseff sofreu, na verdade, um golpe de estado.

Funarte, o travamento administrativo da Lei Rouanet¹⁹, a redução expressiva de verbas para a cultura, a nomeação de pessoas com ideologias pautadas por preconceitos e sectarismo religioso, como o caso do secretário especial de cultura Roberto Alvim, que proferiu discurso com referências nazistas²⁰ são algumas das inúmeras manifestações do momento catastrófico vivido pelo setor cultural atualmente. Segundo o pesquisador Fernando Romani Sales (2020), os ataques à cultura passam também por “atos de censura e controle ideológico, [...] desmontes institucionais, [...] redução na participação da sociedade civil em decisões públicas, [...] exoneração de servidores públicos em ‘desalinhamento’ com o governo e violações da autonomia institucional” (Sales, 2020). Como nos contam diversos momentos da história, a guerra cultural como o conflito de valores reacionários contra aqueles considerados progressistas, se intensifica em contextos de instabilidade política, ditaduras e estados de exceção, como a emblemática queima de livros, ocorrida em 1933 durante o regime nazista de Adolf Hitler na Alemanha, ou as perseguições e prisões arbitrárias de artistas tachados como “subversivos” pelas ditaduras militares latino-americanas nas décadas de 1960 e 1970 – lembremos o cruel assassinato do cantor e compositor chileno Víctor Jara, em 1973, que foi torturado e teve o corpo fuzilado e abandonado em via pública.

Lembrar o movimentado e frutífero período entre 2008 e 2016 é, ao mesmo tempo, nostálgico e amargo, pois escancara a sufocante situação que nós, trabalhadores da cultura, vivemos presentemente. Espero que você que me lê, no seu agora, possa me dizer que as coisas melhoraram um pouco, que estejamos caminhando rumo a um contexto mais digno e mais otimista. Sabemos que a destruição dos últimos anos, se interrompida, não será revertida instantaneamente. O prejuízo causado ecoará por muito tempo.

Pausa. É hora do almoço, mas estou sem fome. Tenho comido pouco ultimamente. Faz muito calor, mais que o habitual. Faltam dois dias para o primeiro turno das eleições presidenciais. Isso tem mexido com o meu metabolismo, meu sono, minha capacidade de prestar atenção nas coisas. Na semana passada, apresentamos a peça Fauna em Itabirito²¹, havia muita gente, estava calor, mais que o habitual. Em certo momento, perguntei a uma

19 Criada em 1991, a Lei Federal de Incentivo a Cultura e uma ferramenta criada pelo Governo Federal com o objetivo de estimular e fomentar a produção, preservação e difusão cultural. Ao longo de 32 anos, mais de 55 mil projetos culturais receberam investimentos de patrocinadores privados via Lei Rouanet. Fonte: <https://www.gov.br/secom/pt-br/fatos/brasil-contra-fake/noticias/2023/3/o-que-voce-precisa-saber-sobre-a-leirouanet>. Acesso em: 25 out. 2023.

20 Em 16 de janeiro de 2020, o então Secretário Especial da Cultura, Roberto Alvim, realizou pronunciamento em vídeo copiando citações do ministro da propaganda da Alemanha nazista Joseph Goebbels e inserindo como trilha sonora uma ópera de Richard Wagner, compositor alemão ícone do nazismo. O discurso causou grande movimento de repúdio e Roberto Alvim foi exonerado um dia após a repercussão do discurso.

21 *Fauna* se apresentou na programação do VI Festival de Teatro de Itabirito/MG, em 23 set. 2022.

espectadora: o que você está esperando? Ela respondeu: estou esperando a possibilidade de ter esperança.

• O encontro com a improvisação como espetáculo

Em 2006, eu cursava o último ano do Teatro Universitário da UFMG e o primeiro da graduação em Teatro. Assis Benevenuto, que até então eu não conhecia, finalizava o curso técnico de formação de atores do Palácio das Artes, o Cefart. Todo final de ano, os dois cursos técnicos de teatro mais tradicionais de Belo Horizonte (TU e Cefart) apresentam suas peças de formatura. A turma de Assis Benevenuto convidou a atriz, improvisadora e diretora Mariana Muniz para conduzir a montagem. Muniz havia acabado de voltar de Madrid com uma tese de doutorado sobre a improvisação como espetáculo, com foco no teatro-esporte: sistema teatral criado pelo encenador canadense Keith Johnstone (1933 – 2023) que trabalha técnicas de Impro²² em jogos de disputa realizados por atores treinados em sua linguagem. Além do estudo teórico, Muniz havia atuado como improvisadora na companhia Impromadrid. O teatro-esporte possui vários formatos, mas basicamente consiste em dois times de atores que criam cenas improvisadas a partir de estímulos do público e competem quem improvisa melhor segundo o voto popular. Nessa dinâmica, não há tempo para combinar ou estruturar uma improvisação, os atores precisam se entender e criar coletivamente enquanto a cena acontece. Esse desafio é um dos principais diferenciais da Impro.

Mariana Muniz propôs à turma do Cefart que montassem o espetáculo *Match de Improvisação*, formato de teatro-esporte criado pelos canadenses Robert Gravel e Yvon Leduc, em 1977, que se popularizou internacionalmente e que ainda era inédito no Brasil em 2006. No *Match*, o público, ainda na fila do teatro, escreve em papéis frases e palavras que serão utilizados como título/tema das improvisações. O elenco é formado por dois times de atores, uma banda que improvisa a trilha sonora junto à cena, um mestre de cerimônias e um trio arbitral responsável por definir o formato, duração, estilo e temática de cada desafio, observar as regras do jogo, controlar o tempo, a contagem de votos e punir os times caso cometam faltas (o *Match* possui 16 faltas oficiais, tais como falta de escuta, jogo bruto, clichê, acessório ilegal, tema não respeitado e recusa de personagem). Cada espectador recebe um

²² Impro é a denominação mais comumente utilizada para se referir à linguagem de improvisação como espetáculo desenvolvida por Keith Johnstone. Segundo Horta e Muniz (2015, p. 52), “o sistema Impro é composto por conceitos e princípios relacionados a exercícios e jogos, os quais estão fundamentados em uma base filosófica que tem como eixo encorajar a espontaneidade, a criação colaborativa, a cooperação entre os indivíduos e a benevolência, a fim de criar uma atmosfera propícia para o desenvolvimento do aluno. Assim, o entendimento dos princípios e conceitos se constrói em uma base sólida sobre a qual se dá a prática improvisacional”.

cartão de votação com as cores dos times em cada lado e uma bolinha de plástico para lançar no palco caso a cena não lhe agrade.

Desde sua estreia, em 2 de dezembro de 2006, o *Match de Improvisação* dirigido por Mariana Muniz foi um grande sucesso de público e trouxe para o teatro uma nova geração de espectadores interessados naquela novidade. Com uma estética jovem, popular, dinâmica, repleta de humor e interatividade, o *Match* se tornou um fenômeno em Belo Horizonte. Mariana Muniz (2021) relata o período para o site Mistura – Teatro, Produção e Memória:

Foi o primeiro *Match de Improvisação* do Brasil e o espetáculo continuou em cartaz até 2014, participando de diversos festivais nacionais e dois festivais internacionais (Chile e França). A partir dessa experiência, a turma de formandos e eu criamos a Uma Companhia. Fizemos juntos mais um espetáculo de Improvisação, *Sobre Nós*, e as primeiras edições do Festival Internacional de Improvisação. Permaneci com o grupo até 2010. Após minha saída, eles continuaram sua trajetória fazendo espetáculos e, principalmente, dando aulas regulares de improvisação. Foi uma experiência única e, sem dúvida, com grande impacto na cidade. A partir do *Match*, a improvisação como espetáculo começou a se desenvolver em diferentes grupos e espaços (Muniz, 2021).

Entre 2006 e 2014, o *Match* foi responsável por uma notável renovação da cena e do público teatral da cidade e por um novo olhar para a improvisação, que passou a ser vista não só como processo criativo, mas como a própria obra. Vários atores do *Match de Improvisação* se especializaram na Impro e desenvolveram pesquisas acadêmicas relevantes, como Débora Vieira, autora da dissertação *Improvisação e dramaturgia: o lugar da improvisação teatral na escrita dramática* (2011), Diogo Horta com a dissertação *O sistema Impro na formação universitária em teatro: experiências nos cursos de graduação em teatro da EBA/UFMG e da UFSJ* (2014), e Hortência Maia com a dissertação *Sistema Impro com crianças: experiência de ensino-aprendizagem do teatro na educação fundamental* (2015), todas realizadas na Universidade Federal de Minas Gerais.

Em 2007, já formado pelo Teatro Universitário, fui convidado por Mariana Muniz a fazer um teste para integrar nova safra de improvisadores para jogar o *Match de Improvisação*. Fui aprovado e passei a treinar semanalmente com o elenco original. Foi nessa oportunidade que conheci Assis Benevenuto, que junto com Tereza Gontijo e Débora Vieira, conduziam os treinamentos sob supervisão de Mariana Muniz. Nos treinos, trabalhávamos princípios para ativação de um estado próprio para a improvisação como espetáculo: escuta, prontidão, primeira ideia, aceitação, agilidade, quebra de rotina, *status*, repertório, precisão de movimentos, raciocínio dramático, além de aprender as regras específicas do *Match*. Lembro-me de Tereza Gontijo dizer que encontrar sua persona improvisadora era como

encontrar o seu *clown*, uma espécie de segunda natureza, segundo nascimento. Concomitante aos treinos, li a tese de Mariana Muniz, *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas de formación del actor-improvisador* (2005), e o livro *Impro – Improvisación y el teatro* (1990), de Keith Johnstone. O mergulho prático e teórico no sistema Impro foi crucial no meu entendimento como ator-dramaturgo-improvisador, no sentido de que não havia um texto ou roteiro prévio para estudar, decorar e ensaiar, mas de que o momento do jogo era, ao mesmo tempo, atuação e criação dramaturgica.

Em 2008 estreei como improvisador no *Match* e permaneci no elenco principal durante quatro anos. Participei de dezenas de apresentações, sempre lotadas. Nesse percurso, minha aproximação com Assis se intensificou. Iniciamos uma relação como casal que durou nove anos. Em 2009, Assis passou a integrar o Quatroloscinco. Minha entrada para o *Match de Improvisação* coincide, portanto, com a fundação do Quatroloscinco e com o começo de uma parceria de vida com Assis Benevenuto que culminaria em *Fauna*, oito anos depois.

No tempo que integrei a Uma Companhia como ator convidado, participei de outros espetáculos de teatro-esporte, como *Improcedente* (2011), dirigido por Débora Vieira. A vivência com a Impro aperfeiçoou minha capacidade de improvisar agilmente diante do público, articulando o jogo lúdico, a relação com o espectador e a lógica dramaturgica. Com a Impro aprendi a não improvisar apenas “para frente”, ou seja, avançando e propondo ideias sem a preocupação com o que já foi feito. É necessário guardar tudo o que foi improvisado em cena para estabelecer ligações, retornos e referências que deem à improvisação complexidade narrativa e sofisticação dramaturgica – esse princípio é chamado na Impro de reincorporação²³. Também aprendi a encarar com leveza o vazio, o bloqueio criativo e a fazer do erro um acerto, visto que, diferente de um ensaio convencional, na Impro não se repete a cena para corrigi-la ou melhorá-la. O período vivenciado com a Uma Companhia foi um valioso processo formativo sobre a improvisação que, como reflete Horta e Muniz (2015):

[...] é constantemente relacionada àquilo que não está preparado ou que não está pronto. No entanto, o sistema Impro permite uma preparação para a improvisação, sem fazer que ela perca sua condição primeira de criação instantânea. Nesse sentido, é relevante a percepção de que se está diante de uma prática pedagógica que possui filosofia própria (Horta & Muniz, 2015, p. 58).

23 Segundo Vieira (2011, p. 62), a reincorporação é “um recurso capaz de garantir que uma história possa percorrer um universo minimamente fechado, em vez de apontar para caminhos infinitos e inconclusos. Assim, ainda que uma história possa incorporar um número infinito de elementos em sua composição, ela se mostra mais coerente aos olhos do espectador quando consegue concatenar o uso reiterado desses elementos. [...] A reincorporação [de elementos durante] a narrativa causará mais prazer ao público, além de impulsionar o improvisador a ter maior responsabilidade sobre suas escolhas”.

Praticar a improvisação por um viés dramático e espetacular trouxe ao meu trabalho como ator o entendimento de como fazer do imprevisto a própria cena e de como partilhar os caminhos da criação com o espectador. O público se interessa pelo risco e por testemunhar a cena sendo construída na sua frente, ainda mais se ele puder participar desse momento por meio de estímulos e interferências. Como observa Débora Vieira (2011):

No caso específico da improvisação como espetáculo, [...] é o próprio jogo que engendra a escritura cênica diante da audiência, o que significa que público e atores-autores tomam conhecimento juntos dos caminhos apontados pela dramaturgia em construção. Vemos, pois, uma dramaturgia não apenas inédita, como também efêmera, que existirá apenas enquanto durar o espetáculo. [A Impro oferece uma técnica capaz] de oferecer a um ator-improvisador condições de, estando num palco, desenvolver, juntamente com seus parceiros de cena, uma narrativa capaz de despertar o interesse do público (Vieira, 2011, pp. 54-57).

A rica vivência com a Impro, em comum com Assis Benevenuto, foi central na concepção de *Fauna* e na decisão de reexperimentar nossa capacidade de improvisar cenas com a plateia em outro tipo de poética cênica.



Fig. 3. Espetáculo *Match de Improvisação*, da Uma Companhia. Eu e Assis Benevenuto improvisando uma cena. Ao fundo, parte da banda e o placar de pontos e faltas. Foto: Nina Gischewski. 2009.

● **Ano de 2015**

Em 2015 assinei três textos teatrais, sendo dois em parceria com Assis Benevenuto, *Rosa Choque* e *Ignorância*, e um sozinho, *Origami*, experimento dramaturgicamente que escrevi para o projeto Janela de Dramaturgia. Considero *Origami* como uma experiência definidora no meu percurso formativo em dramaturgia e na minha busca por uma identidade própria. O texto surgiu de exercícios feitos no Ateliê de Escrita com Vinícius de Souza e Assis Benevenuto, no ano anterior. Busquei, com esse trabalho, realizar um ato de leitura performática, onde um texto de estrutura lacunar pudesse se completar na participação de uma espectadora convidada sem aviso prévio. Em *Origami* há dois personagens: Autor e Sabrina. Eu li o Autor, enquanto uma pessoa da plateia leu Sabrina. Era importante que a convidada não conhecesse o texto e que a situação inesperada conduzisse a experiência. Sabrina é uma personagem ficcional cuja história vai sendo revelada aos poucos, inclusive para a pessoa que lê suas falas. O Autor (eu) inicia o texto com uma introdução que informa e provoca:

AUTOR – Pronto. Agora eu preciso de uma pessoa daqui. Pode ser você? Tudo bem? Você pode se sentar ali, naquela cadeira? Obrigado. Este texto aí é seu. Sua personagem se chama Sabrina. Suas falas estão marcadas em amarelo. Tudo bem? Tudo bem também. Ótimo. Então é isso. Você permanece aí. Eu permaneço aqui. Estamos sentados. Cada um em seu lugar. Eu tenho o meu texto. Você tem o seu. Eu tenho minhas funções. Você tem as suas. Cada um cumprindo o seu papel. Eu sou o Autor e você é... Sabrina, está aí no texto. Tudo bem? Tudo bem também. E vocês? Vocês também têm seus lugares, seus papéis e suas funções. Então cuidem delas. Está tudo certo. Pra gente não se confundir, peço, por favor, que ninguém se levante, nem troque de lugar, porque senão bagunça todo esse sistema que acabamos de criar. Essas convenções todas. Eu aqui, ela ali, essas coisas aqui e vocês por aqui e por ali também. Acho que podemos começar. Então vamos lá. Não, espera. Está faltando uma coisa. Um detalhe importante. *Marca um pequeno X no chão com um pedaço de giz*. Este é o Silas. Pronto. Agora sim. *Olha para a convidada, espera que ela comece*. Então, é você quem começa.

A convidada lê as falas de Sabrina.

SABRINA – Eu?

AUTOR – É, você.

SABRINA – Começar o quê?

AUTOR – Como o quê? A sua história. A leitura. Essa coisa toda que viemos propor aqui hoje.

SABRINA – Mas eu nem sei o que vamos fazer.

AUTOR – Claro que sabe. Você está sentada, em cena, lendo um texto. Sabe até quais são suas falas. Estão todas marcadas.

SABRINA – Então já começou.

AUTOR – Ainda não, porque quem começa é você.

SABRINA – Está bem. Eu vou começar.

AUTOR – Pausa. Ela olha para cada pessoa da plateia.

(Coletta, 2015, p. 1)

Há o Autor, Marcos; há o autor personagem; há Sabrina, a personagem; e há a leitora convidada. Quatro presenças que convivem e se embaralham. O Autor faz também a função da rubrica, lida como fala, além de comentar e “dirigir” a leitura. Ele (eu) também lê as falas de outros personagens ficcionais secundários que aparecem em algumas cenas. As falas da espectadora convidada transitam entre a história da personagem Sabrina e a própria situação da leitora como *performer*. Silas é o cachorro de Sabrina, que está ausente, marcado apenas por um X desenhado no chão. A leitora-*performer* explicita em uma de suas primeiras falas que Silas está morto, mas que a personagem ainda não sabe. *Origami* constrói pequenas situações dramáticas e brinca com o modelo do drama burguês: conflitos intersubjetivos, diálogos e solilóquios, ações concentradas em um ambiente íntimo (um apartamento) e questões existenciais de uma jovem em relação à sua família, seu trabalho, sua infância e seu cachorro – pretextos para uma segunda camada dramatúrgica que é o jogo metalinguístico entre autor e espectadora.

Busquei criar uma situação cênica e performativa que, como comenta Josette Féral (2015) provoca no público “a impressão de estar diante e dentro de espaços que não são totalmente interiores nem tampouco exteriores, mas, ao mesmo tempo, as duas coisas, que expressam o aqui e o ali” (Féral, 2015). No mesmo instante em que o autor-narrador-rubrica constrói a imagem do apartamento de Sabrina, a performance dos leitores, reforçada por falas que comentam as próprias falas, relembram que estamos apenas lendo um texto em um evento teatral. O crítico teatral Daniel Toledo escreveu sobre *Origami* e destacou alguns aspectos que dizem respeito ao jogo ator/espectadora:

Teatro desdobrado

Seja no teatro, nas artes visuais ou em outros campos artísticos, experimentar outras possibilidades de relação com o espectador que não a mera contemplação tem sido um dos mais instigantes exercícios da produção contemporânea. Pois é a esse exercício que se propõe a peça “Origami”, de Marcos Coletta, ao converter a cena em um espaço de convivência e contracena entre o autor de um texto teatral e um integrante aleatório da plateia.

Estruturada como um jogo em que boa parte dos códigos são apresentados ao público pela própria dramaturgia, a peça tem início justamente com um convite para que um integrante do público assuma Sabrina, uma das duas personagens indicadas no texto. A outra, por sua vez, é vivida pelo próprio autor do texto, ali designado como uma personagem do espetáculo – e da situação. Além dos dois, também figura em cena o cachorro Silas, representado por uma cruz desenhada no chão, em mais um código textualmente compartilhado pelo autor.

Já em cena, com os respectivos textos nas mãos, autor do texto e atriz-surpresa travam breves diálogos sobre a situação teatral que constroem juntos – conversas curtas que vez ou outra retornam, atravessando uma

narrativa ficcional que, logo de início, passa a conduzir a peça. Ambientada em uma residência familiar, lugar de excelência do drama burguês, tal narrativa aponta uma iminente festa de família na qual, sabemos desde o início, o cachorro Silas encontrará a morte.

Equilibrando-se entre a reprodução e a crítica da vida burguesa a que constantemente se refere, a narrativa que serve como eixo a “Origami” parece ter como desafios articular-se ao jogo teatral sugerido ao público logo de início, assim como provocar o mesmo interesse que, de modo inevitável e bastante espontâneo, acaba sendo despertado pela presença de uma espectadora em cena.

Essa relação entre autor do texto e atriz-surpresa, tal qual a relação entre a atriz-surpresa e o próprio texto (que ela não conhece), mostraram-se, neste primeiro encontro com o público, como aspectos bastante potentes da peça, que talvez mereçam um desenvolvimento maior em um eventual novo tratamento de “Origami” – texto apontado pelo seu próprio autor como um trabalho recente, ainda em processo (Toledo, 2015).

Toledo observa que há na dramaturgia proposições potentes no que se refere a relação entre texto, autor e espectadora convertida em leitora que transparecem como exercício e que mereceriam um desenvolvimento. De fato, *Origami* não aprofunda os dispositivos de coparticipação que introduz. É um texto curto, de 16 páginas, um exercício sem finalização, apresentado apenas duas vezes, mas seus apontamentos definiram minha pesquisa em dramaturgia a partir dali, voltando-me cada vez mais para as possibilidades de situações relacionais que buscam agenciar o espectador como cocriador.

O teatrólogo brasileiro Augusto Boal propôs a figura do espect-ator (Boal, 2005) como forma de superar a dualidade entre aquele que faz e aquele que assiste, defendendo uma abordagem política de conscientização e emancipação do espectador não apenas no ato teatral, mas na vida social. Para Boal, a ação do espect-ator deve ser estimulada pela encenação a ponto dele intervir e modificar a cena, operando uma “transgressão simbólica. Simbólica de todas as transgressões que teremos que fazer para que nos libertemos de nossas opressões” (Boal, 2003, p. 38). Referenciado em Boal, o pesquisador canadense Mohamed Aziz Guellouz (2007) trouxe o termo espect-autor (*spect-auteur*), para evidenciar o agenciamento autoral do espectador na escritura de uma peça durante a encenação. Guellouz se refere ao teatro que busca recuperar a fala dos espectadores sob forma artística integrada à poética da obra, transportando-os da função receptora para a função produtora. Para o pesquisador Nardo Germano (2012), as noções de Boal e Guellouz se aproximam ao pensar o espectador como aquele “que se apropria da encenação, sobe ao palco e, entre os momentos de atuação como ator, experimenta também momentos de escritura enquanto autor, nascidos a partir de sua posição inicial de espectador na recepção do espetáculo” (Germano, 2012, p. 55). Movido nessa direção, a experiência de *Origami* reascendeu meu interesse em não só trazer o

espectador para a cena, mas também expandir a cena para o espaço do público através da dramaturgia. Vale recordar que a dramaturgia de *É só uma formalidade*, de 2009, já propunha essa interação de coparticipação ao trocar ator e espectador de lugar, mas não abria muito espaço para a autonomia criativa do espectador.



Fig. 4. Leitura performática do texto *Origami*, na 4ª Janela de Dramaturgia. Eu e a espectadora convidada Mariana Arruda. Foto: Athos Souza. 2015.

Também em 2015, eu e Assis fomos convidados para trabalhar a dramaturgia do espetáculo *Rosa Choque*, idealizado pelo coletivo Os Conectores, com direção de Cida Falabella²⁴. A peça levantava discussões sobre machismo, feminismo e questionava os lugares ocupados pela mulher em uma sociedade historicamente misógina. A premissa partia da ideia de que se Deus é uma figura masculina, todo o sistema de poder é masculino. Quando chegamos ao processo de criação já havia um esboço de roteiro e rascunhos de cenas. Nossa função foi retrabalhar esse material, junto ao elenco e à diretora, contribuindo com um olhar dramático que desse unidade e acabamento estilística a um conjunto de materiais bastante diverso e desigual. Um dos dispositivos cênicos que encontramos foi a divisão de homens e mulheres em duas plateias de frente para a outra. O espectador, ao entrar no teatro, deveria

²⁴ Cida Falabella (Belo Horizonte, 1960) é diretora, atriz, dramaturga, professora de teatro, política e ativista cultural. Figura importante da cena teatral mineira, fundadora dos grupos Sonho&Drama e ZAP18, seu pensamento e prática artística são orientados, sobretudo, pelo teatro épico e por pautas sociais em diálogo direto com a comunidade. Desde 2016 é vereadora em Belo Horizonte pelo PSOL.

escolher em que plateia iria se sentar, implicando uma ação decisiva de sua parte. Em certo momento, era proposta a escolha de trocar de lado ou permanecer onde estava. Desse dispositivo surgiram outros que estimulavam a presença ativa do espectador e tornavam a estrutura do espetáculo mais porosa. Percebemos que era importante criar espaços lacunares e abertos à ação do espectador para que a peça não fosse recebida passivamente, como um discurso fechado e indubitável. Tais momentos, aproximavam o público da cena e permitiam uma discussão mais horizontal e democrática das pautas abordadas. Em matéria para o jornal *O Tempo*, publicada em 3 de janeiro de 2016, a jornalista Joyce Athiê comenta:

Quando, em trabalhos teatrais, os atores se aproximam do público ou dão a entender que irão interagir com alguém da plateia, alguns entram no jogo e se divertem, mas outros sentem o frio na barriga do constrangimento. Fogem os olhos dos olhares do artista, fingem não estar ali e desejam passar despercebidos. Bate a angústia da exposição. A interação, no entanto, pode acontecer sem entraves, em uma mútua afetação entre atores e público, a depender das opções estéticas e dramáticas do trabalho.

Ao chegar ao teatro para assistir a “Rosa Choque”, [...] mulheres e homens são separados e direcionados: um grupo vai para a plateia da direita, o outro, para a da esquerda, posicionadas uma diante da outra. Logo de início, o espectador deixa, então, de ser apenas espectador. Passa a ser parte de um grupo que se define pela binaridade de gêneros. [...] Os atores jogam para a plateia: ‘e vocês, em que lugar querem ficar?’. E pedem dos espectadores um posicionamento. Trocar ou não trocar de plateia? De que perspectiva ver a apresentação? De que ângulo olhar para o mundo?

A peça [...] evidencia algo que tem chamado a atenção em alguns espetáculos contemporâneos. É o que a pesquisadora Luciana Romagnolli chama de dramaturgia convivial. O nome é pouco conhecido, mas refere-se a uma ênfase naquilo que é essencial em qualquer teatro: o encontro e o convívio entre o público e os atores (Athiê, 2016a).

Athiê destaca três pontos que considero importantes: o medo da interação, muitas vezes vista como uma situação de constrangimento; a forma como a encenação pode trabalhar a interação a partir da “mútua afetação”; e a noção de teatro/dramaturgia convivial. Afeto e convívio serão palavras recorrentes nesta tese, pois dialogo bastante com autores que trabalham esses termos. Foi justamente pela tese de doutorado da pesquisadora e crítica teatral Luciana Romagnolli (2019), mencionada na matéria acima, que iniciei um contato mais aproximado com a noção de teatro convivial proposta por Jorge Dubatti (2016), filósofo do teatro, pesquisador e professor argentino. Dubatti trabalha o conceito de convívio para retomar aquilo que ele chama de teatro matriz, imagem que evoca a ideia de um teatro original, anterior ao teatro como linguagem, marcado pelo encontro de duas ou mais pessoas

em um acontecimento compartilhado. Para Dubatti, o teatro como acontecimento é que distingue a excepcionalidade do teatro, ou como ele diz, a “teatralidade singular do teatro” (Dubatti, 2016, p. 161). “Na qualidade de acontecimento, o teatro é algo que existe enquanto acontece [...] O convívio remete a uma escala ancestral da humanidade. [...] Sem convívio não há teatro” (Dubatti, 2016, p. 129). Ao comentar o espetáculo *Rosa Choque*, Athiê menciona a pesquisa de Luciana Romagnolli, que traz para o campo da dramaturgia a ideia de convivial, ressaltando como alguns espetáculos trabalham suas dramaturgias dando destaque à convivialidade. O diálogo com a pesquisa de Romagnolli foi essencial nos meus estudos e aparecerá com frequência nesta tese.

● *Fauna*

Das experiências acumuladas dentro e fora do Quatroloscinco, como ator, dramaturgo e criador cênico, voltei meu olhar cada vez mais para as possibilidades de encontro e coparticipação entre atores e espectadores. Em 2016, iniciamos o processo do novo espetáculo do Quatroloscinco, que resultou em *Fauna*, nossa peça-conversa, ponto de partida e eixo central desta pesquisa.

Fauna é o sexto espetáculo do grupo Quatroloscinco e acumula uma bagagem de nove anos de pesquisa em torno da dramaturgia autoral e da criação coletiva praticadas pelo grupo desde o primeiro trabalho. Caracteriza-se pelo convite ao espectador para “construir algo juntos”, chamado feito por mim em uma das primeiras falas do espetáculo. A peça começa oferecendo “um problema” ao público: um espaço sem delimitação de cena e plateia, com pilhas de cadeiras concentradas em alguns pontos. Ao adentrar o espaço cênico, os espectadores se organizam intuitivamente. Há uma única referência: os atores estão dançando, concentrados no centro do espaço, mas se deslocando por toda a área. Alguns espectadores tomam a iniciativa de desempilhar as cadeiras e se sentar em algum lugar, outros ficam de pé, em uma espera desconfiada, outros se sentam no chão. Curiosamente, independente do lugar ou da quantidade de público, a formação de uma roda ou elipse sempre aconteceu nas apresentações da peça desde sua estreia em 2016. Sem a interferência dos atores, a plateia se organiza e demarca o seu lugar. Tal dispositivo – o espaço sem plateia definida – provoca o público para que faça escolhas e se engaje fisicamente antes mesmo da primeira cena.

Escrita e atuada por Assis Benevenuto e por mim, com direção de Ítalo Laureano e assistência de direção de Rejane Faria, a peça se apoia em uma dramaturgia que propõe a interação com o espectador como forma de gerar situações e discussões que abordam a espécie humana como uma comunidade que se relaciona, se reproduz, se expande, faz

migrações e se extinguirá em algum momento. Dialogamos com a ideia de circuito de afetos a partir da obra *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2015), do filósofo Vladimir Safatle²⁵, uma de nossas principais referências teóricas durante a criação do espetáculo. Buscamos ecoar na peça algumas questões e provocações suscitadas pela leitura desse livro que analisa o conceito moderno de indivíduo e sublinha a dimensão política dos afetos a partir da relação entre medo, esperança e desamparo. O filósofo desenvolve o argumento de que interações sociais se constituem por circuitos afetivos, criando corpos coletivos a partir das ações de corpos individuais, suas relações, paixões e vulnerabilidades. “Que afetos criam novos sujeitos?”, nos provoca Safatle. Afirmando o desamparo como afeto central necessário, o autor propõe espaços de disputa que nos instigue a repensar a noção comum de viver em sociedade. Para ele, “a política pode ser pensada enquanto prática que permite ao desamparo aparecer como fundamento de produtividade de novas formas sociais, na medida em que [...] nos abre para acontecimentos que não sabemos ainda como experimentar” (Safatle, 2015, p. 50). No desamparo agimos sem saber em que lugar chegaremos. Mas, mesmo desamparados, agimos.

Para Pavis (2017), “o afeto tornou-se uma aposta crucial para a reflexão sobre o teatro contemporâneo” (Pavis, 2017, p. 21). O teórico observa que, em um teatro pós-psicológico, o ator não tem mais a tarefa de fabricar e repertoriar emoções para um efeito de identificação, mas de agenciar fluxos de afetos que, para o autor, são manifestações de energia pulsional e libidinal. Nessa perspectiva, a circulação de afetos depende diretamente dos corpos em presença. “O afeto parece enganchado no corpo do ator como aquilo que não cessa de exprimi-lo e de traí-lo, mas na realidade não se pode apreendê-lo em si, ele depende da outra pessoa, ele constitui uma reação a uma ação, [...] um encontro afetivo” (Pavis, 2017, p. 23).

Para evidenciar os fluxos de afetos, *Fauna* aposta no convívio com o público. Conduzida por uma dramaturgia aberta, a peça mistura os atores e os espectadores em dinâmicas coletivas que jogam com expectativas criadas a partir de elementos simples, como a profissão de alguém ou o tipo de sapato que usa, questionando assim as imagens imediatas que formam nossas identidades individuais. *Fauna* traz como principal temática a humanidade enquanto espécie e suas características ancestrais, tais como o instinto, a caça, a morte e a mobilidade/migração, traçando paralelos com as maneiras sofisticadas pelas quais a sociedade se relaciona e se perpetua no mundo. Para falar da espécie humana, os atores-

25 Vladimir Pinheiro Safatle é um filósofo, escritor, professor e músico brasileiro nascido no Chile. Professor titular na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Desenvolve pesquisa nas áreas de epistemologia e psicanálise, filosofia da música e desdobramentos da tradição dialética hegeliana na filosofia do século XX. É um dos coordenadores da Sociedade Internacional de Psicanálise e Filosofia.

dramaturgos se relacionam com a plateia a partir de dispositivos cênicos que a colocam como protagonista da ação.

Em *Fauna*, alguns dispositivos cênicos presentes na dramaturgia são: o público é solicitado a retirar seus sapatos antes de entrar na área de cena, estes sapatos vão para uma grande caixa que será utilizada pelos atores no espetáculo; não há espaços definidos para a plateia, apenas cadeiras amontoadas, cabendo ao público tomar a decisão de onde e como quer se posicionar; os atores oferecem cerveja às pessoas e pedem que elas compartilhem com os outros ao redor; os atores distribuem algumas fotos de viagens que fizeram juntos e pedem para que o público repasse as fotos; é combinado com um espectador, logo no início e em segredo, que ele dê uma fala em certo momento quase ao final do espetáculo; uma música do cancionero popular é cantada em coro por atores e espectadores; perguntas e informações diversas são direcionadas individual e coletivamente; uma pessoa da plateia é convidada a realizar uma cena inédita no espetáculo com um dos atores; os sapatos do público são utilizados pelos atores para construção de metáforas e imagens diversas; ao final, o próprio público deve procurar seus sapatos espalhados pelo espaço, momento em que os atores já não mais estão em cena. Esses e outros procedimentos são propostos pelos atores-dramaturgos para que os espectadores, a partir de ações simples, engajem seus corpos, suas vozes, suas ações e opiniões no acontecimento cênico, cabendo aos atores uma sutil condução, costura e mediação das conversas abertas pelo espetáculo.

Ao conceber as dinâmicas interativas de *Fauna*, pensávamos o público como um conjunto heterogêneo de individualidades, desejos e impressões. A relação direta do Quatroloscinco com a plateia foi sendo experimentada e construída em todos os trabalhos anteriores, desde o primeiro espetáculo, a partir do interesse em oferecer espaços em que os espectadores pudessem tomar a cena para si. *Fauna* verticaliza essa aproximação com público e busca ressaltar a diversidade, a alteridade e a imprevisibilidade das interações.

Para o Quatroloscinco, o público tem importante papel na realização das peças, a noção de comum, que faz parte do nome do grupo, Quatroloscinco – Teatro do Comum, orienta nossa pesquisa em torno da criação de comunidades singulares e efêmeras a cada apresentação. Pavis (2017) reflete sobre como o teatro contemporâneo, principalmente a partir dos anos 2000, tenta recuperar o interesse pela “dimensão coletiva e comunitária do espectador” (Pavis, 2017, p. 107) que pautou as práticas cênicas dos anos 1960 e 1970, mas agora em reação a uma outra realidade política e social, marcada por fragmentação, dispersão e individualismo próprios de uma sociedade que se refugia nas interações virtuais e demonstra maior dificuldade para os encontros presenciais.

Flávio Desgranges (2019), professor de Artes Cênicas na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e que dedica boa parte de sua pesquisa às questões do espectador, reflete que as discussões sobre o lugar do público na cena contemporânea sobrepõem em camadas todas as experiências históricas voltadas para o espectador, desde Brecht, que buscaram outros modos de fruir e se relacionar com a obra teatral. Para o pesquisador

O ato do espectador – designamos como ato, pois a leitura solicita produção –, reconhecido na dimensão artística que o constitui, não se resume ao recolhimento de informações, ou à decodificação de enunciados, ou ao entendimento de mensagens, pois a experiência estética se realiza como produção de sentidos. O que solicita invenção na linguagem, ou invenção de linguagem. A posição do espectador em um evento teatral, assim concebida, muito se aproxima da própria posição do artista. [...] Ou, compreendido de outro modo, uma proposição teatral só se completa na realização do espectador-participante (Desgranges, 2019, p. 87).

Em *Fauna*, buscamos estimular o espectador-participante a partir de uma proposta cênica simples e de fácil compreensão: nós, atores-dramaturgos, introduzimos alguns assuntos que tratam de liberdade, desejo, violência, família, amor, existência, distâncias, sonhos e oferecemos ao público espaços para conversar e agir. Tentamos, aos poucos, construir um espaço de cumplicidade que encoraje o espectador a se colocar no centro do acontecimento. A ideia é que, em *Fauna*, atores e espectadores se estimulem e se provoquem a ponto de ressignificar opiniões formadas sobre nossas identidades. Nessa zona de risco, assumimos que a falha, o erro, o desencontro e o desandamento da cena não só fazem parte como são essenciais à dramaturgia em construção. Como ocorre em uma conversa, quando de um assunto se muda para outro, discussões acontecem, consensos e dissensos aparecem e, ao final, não se sabe ao certo de onde tal assunto surgiu, a estrutura de *Fauna* é conduzida com maleabilidade e aceita a imprevisibilidade e a fragilidade das interações. Sua dramaturgia se orienta por fluxos que não se submetem apenas à ordenação do texto, ou da interpretação, ou da direção, mas também ao exercício de invenção onde atores e espectadores possam criar em colaboração, tentando, mais que falar, se escutar.

Por possuir uma dramaturgia fragmentada e aberta que permite intervenções e contribuições do público, aprendemos, ao longo das temporadas de *Fauna*, a não cultivar a ideia de uma “execução bem-sucedida” da peça. Apesar de possuir uma estrutura repetível, a realização cênica de *Fauna* depende da maneira como os espectadores, individualmente e em conjunto, irão responder e reagir às propostas. Se vão ou não “entrar no jogo”. E não entrar

também é uma opção. Assim, o encontro que experimentamos a cada apresentação de *Fauna* se configura como um momento de convivência sem muitas garantias.

Fauna foi criado para ser um espetáculo com e sobre o público. A fauna em questão é o próprio grupo de pessoas reunidas a cada apresentação, uma reunião inédita e irrepetível que reconhecemos como uma microcomunidade temporária. A partir das interações, variados assuntos podem ser trazidos pelo público ou pelos atores, em jogo constante com a dramaturgia previamente elaborada. Nós, atores-dramaturgos, conduzimos a peça tentando articular as conversas dentro de uma “coerência dramática” que integre as cenas ensaiadas com as situações inéditas.



Fig. 5. Espetáculo *Fauna*, na temporada de estreia, em 2016. Eu e Assis Benevenuto no centro da imagem circundados pelo público. Foto: Guto Muniz. 2016.

Entendo o caráter performativo de *Fauna* como o “fazer-se presente àqueles que olham” (Cornago, 2016, p. 29). Em nível relacional, dialogamos com o espectador e com as condições inesperadas do encontro, assumindo a obra como um acontecimento convivial e criativo que se produz no movimento de reconhecimentos e estranhamentos. Procuramos dar vazão ao circuito de afetos e evidenciar os fluxos de interações com o público, assuntando e incorporando a casualidade dos encontros dentro da dramaturgia. Ainda que *Fauna* possua um

texto escrito, inclusive publicado²⁶, e que esse texto seja encenado integralmente pelos atores em todas as sessões, sua ordem pode ser modificada ou mesmo sofrer pequenas alterações de forma e conteúdo a partir da interferência do público. Cabe a nós, atores-dramaturgos, manter um estado permanente de prontidão criativa para adaptar e reorganizar a escritura dramática a cada espetáculo. Buscamos trabalhar em nossa atuação aquilo que a performer, professora e pesquisadora Eleonora Fabião (2015) chama de receptividade.

Uma ferramenta de trabalho fundamental é a receptividade. Receptividade transforma corpo em campo. Não tenho ilusão de compreensão mútua, nem desejo de passar qualquer mensagem preestabelecida. Longe disso. Trabalho para a cocriação de sentidos momentâneos e compartilhados. Para a criação conjunta de um campo relacional [que produza] consenso, dissenso, contrassenso, senso, *nonsense*. E também silêncio (Fabião, 2015, p. 17).

A imagem trazida por Fabião de transformar corpo em campo é poderosa. Pensar o corpo do ator, e no caso de *Fauna*, nos corpos dos dois atores-dramaturgos, como um campo (espaço, extensão, superfície), nos auxilia a trabalhar nossa fisicalidade em cena orientada para receber o fluxo de interações e afetos gerados no coletivo e em diversos vetores. Também dialoga com minha percepção de dramaturgia como um espaço de trânsitos, composições e atravessamentos. No Movimento 3, aprofundo-me na descrição de nosso trabalho atoral em *Fauna* e de como fomos compreendendo o estado de presença específico para esse trabalho, diferente de todos os outros trabalhos até então produzidos pelo Quatroloscinco.

Pausa. Tento imaginar se você que me lê ainda está aqui. Se continua interessado no que eu tenho pra dizer. É difícil escrever academicamente e, ao mesmo tempo, tentar manter uma linguagem simples, de fácil leitura, que te motive a se aproximar. É difícil sintetizar na escrita de uma tese um percurso de tantos anos. Escolher o que deve ser registrado, onde devo focar, o que precisa e o que não precisa estar. Já estou me repetindo? Levanto-me da cadeira. Vou ao banheiro, lavo o rosto. Dê uma pausa também. Ou não.

● Conversar sem explicar

Bate-papo, charla, colóquio, conversação, diálogo, palanfrório, papo, trela, resenha. A conversa é nossa principal forma de se comunicar, a mais óbvia, a mais cotidiana, a que costuma iniciar toda relação interpessoal. Do latim *conversatio*, significa “viver com,

26 BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. *Fauna*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2017.

encontrar-se com frequência”, formada por *com-*, “junto”, e *vertere*, “virar, voltar-se para”. É interessante pensar que a origem da palavra remete a conviver e encontrar, algo bastante distante do seu significado atual que costuma se limitar à interlocução verbal e oral. Deixamos de perceber a conversa como um encontro em um sentido mais amplo ao associá-la apenas à troca de palavras, ao mesmo tempo, entendemos a conversa como uma forma de acessar o outro, de buscar intimidade e aproximação. Posso conversar com meu cachorro, com minhas plantas, com a fotografia da minha avó, posso conversar com você que está me lendo, ainda que eu não possa te ouvir (ainda). A conversa como eixo da peça, a peça como “uma espécie de conversa”, a peça “em formato de” conversa, uma peça em conversa, uma peça-conversa.

Quando chegamos à expressão peça-conversa, já estávamos em um estágio mais avançado do processo criativo. Já tínhamos cenas e esboços de cenas construídas a partir de exercícios improvisacionais e propostas textuais desenvolvidas pelos dois atores-dramaturgos, Assis Benevenuto e eu, orientados e estimulados pelos diretores Ítalo Laureano e Rejane Faria. A palavra composta peça-conversa sintetizava nossa investigação poética e despertava a atenção de quem a ouvia. Quando alguém perguntava o que estávamos montando e eu respondia “uma peça-conversa”, notava a reação de curiosidade. Era também uma isca, um chamado para algo “novo” que, ao menos aparentemente, renovava o trabalho do Quatroloscinco e apontava para uma pesquisa ousada e provocativa. Hoje interpreto como uma jogada ambiciosa de nossa parte, e também arriscada, ao propor uma classificação inédita para um espetáculo teatral sem saber ao certo as implicações dessa nomenclatura.

Foi, inclusive, a partir da provocação de um espectador de *Fauna*, em nossa circulação pelo projeto Sesc Palco Giratório, em 2018, que surge a motivação para o meu retorno à academia após quatro anos desde a defesa do mestrado. Depois da apresentação da peça no Sesc Prainha, em Florianópolis/SC, aconteceu um breve bate-papo com o público onde um dos presentes, que se apresentou como docente do Curso de Artes Cênicas da UDESC, comentou que a ideia de peça-conversa renderia uma pesquisa acadêmica interessante. Seu comentário despertou meu desejo em propor um projeto de doutorado para o PPGArtes da EBA/UFMG, em 2019, culminando na minha entrada no programa, em 2020.

Inicialmente, a ideia do projeto era propor peça-conversa como um conceito performativo, influenciado pela minha recente leitura de *Estética de lo Performativo*, da pesquisadora e professora alemã Erika Fischer-Lichte (2011). Nesse estudo, a autora parte da teoria de atos de fala, de John L. Austin, que identifica enunciados que performam ações, significando aquilo que realizam, portanto autorreferenciais e constituidores de uma realidade. Desenvolvendo este termo da linguística nas artes da cena, Fischer-Lichte comenta que “a

enunciação performativa se dirige sempre a uma comunidade em que seus membros estão presentes e a representando. Nesse sentido, significa a representação de um ato social” (Fischer-Lichte, 2011, p. 49 – tradução livre minha). Assim, quando vislumbrei a peça-conversa como um conceito performativo, minha ideia inicial era entendê-la não apenas como a inserção de conversas com o público durante a peça, mas a materialização da conversa como sendo a própria cena, entrelaçando forma e conteúdo. Se um conceito performativo é o próprio ato de realização de sua enunciação, a peça-conversa só se efetivaria como conceito na realização da peça e da conversa em simultaneidade. Além disso um conceito performativo, não estático, permite se alterar e se adaptar a diferentes arranjos, neste caso, diferentes propostas de cena e de conversa, em diferentes dinâmicas relacionais.

No amadurecimento da pesquisa, sob orientação de Marina Marcondes Machado, adotei outra perspectiva que, no lugar de “defender” o conceito de peça-conversa, pudesse problematizá-la a partir da questão: a peça-conversa existe? Em nosso primeiro encontro, a professora Marina ofereceu a cada um de seus orientandos um “cartão-ebó” com uma provocação direcionada. Em meu cartão estava escrito: “*Peça-conversa: luxo ou necessidade?*”. Colei o cartão na primeira página do meu diário de pesquisa para que essa pergunta pudesse me acompanhar como um “enigma da esfinge” durante todo o doutorado. Interpreto a provocação de Marina como uma forma de chamar minha atenção para uma reflexão ao mesmo tempo estética e política. Minha pesquisa estaria limitada ao estudo da forma ou também tocaria nos desdobramentos sociais, éticos e políticos de se propor uma conversa entre atores e espectadores durante um acontecimento teatral?

Ao ampliar minhas leituras e reescrever o projeto de pesquisa, aderi ao olhar fenomenológico trazido por Marina em nossos encontros, onde a pesquisa não consiste em “explicar os porquês”, mas descrever os caminhos, mergulhar na experiência, compartilhar de forma densa as vivências, entendidas como fenômenos. O descrever fenomenológico implica em envolvimento subjetivo e distanciamento reflexivo e, como ela repetiu em algumas orientações, “afastar-se da teoria para ‘olhar com os olhos’”. Nesse movimento, Marina me encorajou a abandonar bibliografias óbvias e conceitos exaustivamente estabelecidos para defrontar-me com minha própria experiência como artista, dramaturgo, pesquisador, em uma pesquisa que não fosse apenas teórica, mas criativa. Caminho mais arriscado, por isso mesmo mais estimulante. O contato com as pesquisas dos outros orientandos também me ajudou a alargar meus modos de pensar e a descobrir novas lentes por onde enxergar *Fauna* dentro da minha pesquisa. Muitas vezes me senti ansioso diante da vastidão de material reunido, outras

vezes senti que não tinha nada, mas, como pontua Marina, “o vazio pode ser a ausência de pressupostos ou noções prévias, convite do método fenomenológico” (Machado, 2007, p. 27).

Outro importante movimento, também influenciado pelo olhar fenomenológico de Marina, foi o de assumir a autoralidade de minha própria vida e carreira profissional, mergulhado no que pode ser nomeado de ser-no-mundo, noção fenomenológica que não separa nosso “eu” do “mundo”, nem tampouco do outro. Durante quinze anos, o Quatroloscinco aprofundou-se na criação coletiva onde o nós quase sempre se sobrepõe ao eu. Em nossos processos criativos não dizemos “a minha ideia, o meu texto, a minha proposta”, pois tudo, ao ser trazido para a sala de ensaio, prontamente se torna “nosso”. É difícil relatar as experiências com o Quatroloscinco sem usar o nós de maneira automática. Distanciar-me do corpo coletivo para me assumir como pesquisador individual tem sido um trabalho árduo, constante e essencial.

Ao abrir mão de estabelecer o conceito de peça-conversa para, antes disso, questionar-me sobre sua existência, passei a dar atenção cada vez maior às experiências vividas com o público nas mais de cem apresentações de *Fauna* para compreender a fenomenologia dessas relações nem sempre harmônicas e agradáveis. O espectador é o centro de *Fauna* e é em torno dele que a peça se realiza, pensá-lo sob diferentes pontos de vista é essencial neste estudo.

● Quem é o espectador

Foco na discussão sobre a relação com o espectador e de como propor aproximações e contatos criativos que aproximem o público da cena, borrando a distinção entre aquele que vê e aquele que faz. O desejo de uma interação coparticipativa entre atores e espectadores impacta a linguagem estética de um espetáculo teatral. Se o teatro que conhecemos surge de rituais comunitários, se se torna uma das principais expressões da democracia grega nas grandes arenas, percorre, mambembe, as feiras e ruas na idade média, se agita nos corrales espanhóis e nos pátios elizabetanos, depois se fecha nas salas burguesas, distanciando-se de seu cunho popular, pensar a possibilidade de uma peça-conversa significa evocar o retorno ao sentido comunitário do teatro e da interação de diferentes corpos moventes e falantes em um mesmo espaço/evento. Uma ética da coparticipação entre atores e espectadores supõe uma partilha que expõe e confronta valores, e compreendo tal conflito como algo fértil, não exigindo necessariamente uma síntese consensual, permanecendo divergente e dialógica em seu processo. A experiência da alteridade se realiza justamente no reconhecimento da diferença e no exercício nem sempre prazeroso de adotar os pontos de vista uns dos outros,

calçar os sapatos do outro – metáfora materializada em *Fauna* a partir da manipulação dos sapatos do público.

Flávio Desgranges (2020) ressalta que o ato do espectador se organiza como uma experiência que “só se efetiva plenamente se o próprio participante se dispuser a constituí-la enquanto joga. [...] Como (co)autor da obra, é instado a criar enquanto se relaciona com o espetáculo” (Desgranges, 2020, p. 2). O autor trabalha a noção de espectador como participante e coautor, visto que ele realiza atos criativos que produzem ações, imagens e situações. Pessoalmente, prefiro evitar, no contexto desta pesquisa, o termo coautoria por entender que tal termo convoca outras discussões bastante difundidas na crítica literária e que dizem respeito à figura e ao estatuto do autor, comumente associados ao escritor do texto, aquele que assina a obra, e que não são o foco deste estudo. Em *Fauna*, por exemplo, a dramaturgia publicada em livro é assinada por mim e por Assis Benevenuto, já a autoria da encenação é assinada coletivamente pelo Grupo Quatroloscinco, distinguindo as funções de direção, dramaturgia, atuação, etc. Prefiro usar o termo cocriação para me referir especificamente ao momento em que a peça acontece no encontro entre atores e espectadores. A criação do espetáculo enquanto acontecimento convivial é realizada de maneira coletiva e colaborativa junto ao público, o que não interfere na autoria do texto publicado ou da encenação enquanto obra.

Jorge Dubatti (2015) traz a imagem do espectador companheiro como aquele que “está disposto a dialogar com o que acontece, [...] estabelecendo um diálogo entre o que se passa com ele, com os outros e com o artista, nessa instância trans-subjetivada de colocar-se em outro lugar” (Dubatti, 2015). O lugar de trans-subjetivação é caro a Dubatti, que o considera como uma forma de ir além do âmbito subjetivo e particular, enfatizando o compartilhamento voluntário e involuntário das subjetividades que compõem um público. A trans-subjetivação abre “um monte de possibilidades à pergunta sobre os convívios, relacionadas à auto-observação, à observação do outro e a instâncias imaginárias que permitam fazer ao acontecimento perguntas que não se faria por sua própria subjetividade” (Dubatti, 2015).

Também questionando o lugar do espectador em situação de receptor passivo, o filósofo francês Jacques Rancière (2012) propõe a figura do espectador emancipado como aquele que poderia se libertar das categorias e lugares tradicionais de percepção. Mesmo que não interfira diretamente na obra, o espectador emancipado desafiaria as hierarquias vigentes para participar ativamente da construção e reconfiguração dos significados artísticos. Para Rancière, “o espectador é ativo, assim como o aluno ou o cientista. Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. [...] Ele faz o seu poema com o poema que é feito diante dele”

(Rancière, 2012, p. 17). Um ponto interessante no pensamento do autor francês é a consideração do espectador emancipado não só como aquele que participa do espetáculo, mas também como aquele que escolhe não participar se não se sentir implicado. “Ele participa do espetáculo se for capaz de contar a sua própria história a respeito da história que está diante dele. Ou se for capaz de desfazer o espetáculo – por exemplo, negar a energia corporal que deve transmitir o aqui e agora e transformá-la em mera imagem” (Rancière, 2012, p. 17).

Dubatti (2016) faz reflexão semelhante ao dizer que o espectador pode “‘entrar e sair’ do acontecimento poético [...], pode obter uma posição de simultaneidade no ‘dentro’ do acontecimento e no ‘fora’ da distância espectral, preservando a distância observadora e, ao mesmo tempo, sendo visto pelos outros como parte da *poiesis*” (Dubatti, 2016, p. 36)

Para a dramaturga e pesquisadora portuguesa Ana Pais (2014), dissolver a linha de separação entre atores e espectadores implica em um compromisso estético e político dos espectadores, posto que a participação caracteriza uma política de envolvimento direto. Em sua tese, Pais observa, a partir da análise de espetáculos, diferentes estratégias cênicas e dramáticas que solicitam a participação ativa do espectador e oferecem a ele “poder de decisão e ação no espetáculo, gesto simultaneamente estético e político [...], logo, com repercussões sociais” (Pais, 2014, p. 31). A pesquisa pensa ser problemático considerar como pressuposto que a arte participativa gera efeitos sociopolíticos invariavelmente. Comenta que a participação não “conduz necessariamente a uma harmoniosa e democrática relação com o outro, nem a uma emancipação política” (Pais, 2014, p. 31) e que performances que delegam funções aos espectadores podem “ser dissimulados numa idealização da arte do encontro” (Pais, 2014, p. 31).

A problematização trazida por Ana Pais é importante, pois nos convida a estar sempre atentos não só à intensidade da interação, mas à sua qualidade. Em *Fauna*, nos questionamos constantemente se os dispositivos cênicos ainda conseguem disparar relações espontâneas ou se se tornaram uma forma protocolar de interação que apenas floreia a encenação sem perturbá-la. O interesse pela conversa e seu potencial para gerar dissenso, ressaltar diferenças e deflagrar conflitos me interessa nesta pesquisa e será abordado em diferentes situações ocorridas em apresentações de *Fauna*, para refletir sobre a construção de circuitos de afetos (Safatle, 2015) que movimentem atores e espectadores em vetores que se aproximam, se provocam, se identifiquem e se estranhem. Safatle ressalta o encontro com o outro como a possibilidade de se deparar com o não reconhecido, o não esperado, fazendo-nos tropeçar em nossas certezas. Para o filósofo, “verdadeiros encontros sempre têm algo de um irreduzível desencontro que quebra regularidades supostas” (Safatle, 2015, p. 273). Assim, encontrar o

outro e me deixar ser afetado por ele, não é apenas uma confirmação das minhas predicções subjetivas, pelo contrário, é “estar em contínua desposseção por ter algo fundamental de mim em um outro que não controlo, que não saberei como responderá ou se responderá” (Safatle, 2015, p. 56). Nos movimentos 3 e 4, abordo de maneira mais atenciosa o pensamento de Safatle e sua interlocução com *Fauna*, trazendo também o diálogo com a noção de “teatro dos afetos” proposta por Ana Pais, onde a performatividade dos afetos gera “impacto na qualidade sensível do acontecimento teatral” (Pais, 2014, p. 5). Em sua proposta, a atmosfera afetiva criada e transmitida pelo público tem “efeitos recíprocos sobre a cena na medida em que os afetos são performativos, ‘fazem coisas’ aos corpos em cena” (Pais, 2014, p.7).

● Convivial e performativo

Em muitos momentos desta tese, me apoio nos conceitos de teatro convivial, proposto por Jorge Dubatti, e teatro performativo, na ótica de Josette Féral. A noção de teatro performativo (Féral, 2008) está relacionada ao teatro que não se localiza na esfera da representação, mas no acontecimento, e pertence “à ordem da ocorrência”. Coloca-se em cena o processo, realçando o aspecto lúdico do acontecimento, num risco real do ator/performer, onde o espectador é parte no processo de construção e desconstrução dos signos. Neste sentido, o teatro performativo busca realizar-se como um evento, um acontecimento momentâneo onde o presente e a presença estão sublinhados. O ator é chamado a fazer e mostrar o fazer e o espectador se coloca também como propositor de imagens, gestos e ações.

Jorge Dubatti centraliza sua filosofia do teatro na especificidade ou singularidade teatral como acontecimento. Para ele, o teatro convivial é “a zona de acontecimento resultante da experiência de estimulação, afetação e multiplicação recíproca das ações conviviais, poéticas e expectatoriais em relação de companhia. É o espaço de subjetividade e experiência que surge do acontecimento” (Dubatti, 2016, p. 37). Para o teórico argentino, o aspecto convivial pode ser identificado na relação entre a auto-observação e a observação do outro durante o acontecimento teatral, gerando poéticas de convivência entre o subjetivo e o coletivo próprias de cada encontro. Assim, cada apresentação de um espetáculo é um convívio “único e singular e não necessariamente representativo dos outros” (Dubatti, 2015).

Identifico em *Fauna*, uma dramaturgia ancorada na noção de teatro convivial, onde buscamos produzir “uma ética dialógica, uma política dialógica” (Dubatti, 2015) estimulada pela interação com os espectadores. Luciana Romagnolli, em sua tese de doutorado *Dramaturgias conviviais: formas para experiências do comum* (2019), propõe o conceito de dramaturgia convivial para a análise estética e crítica de práticas artísticas que intensificam e

problematizam o convívio entre espectadores e artistas. Romagnolli defende que certas dramaturgias explicitam a articulação das presenças e sentidos para a composição de um acontecimento que implica o espectador e instaura experiências estéticas do comum.

A esse tipo de dramaturgia que investe atenção e esforços na composição, estruturação e organização da dimensão convivial do acontecimento teatral ou performático, propiciando o reconhecimento pelo espectador da situação de que ele toma parte e promovendo estratégias de implicação do seu corpo em uma zona comum de afetação mútua com os outros espectadores e atores/performers, de modo que incorpora suas ações e o torna produtor de sentidos, proponho chamarmos *dramaturgia convivial*. (Romagnolli, 2019, p. 209)

Romagnolli dialoga com o pesquisador espanhol Oscar Cornago (2015), para discutir como a centralização do espectador alimenta a crise do modelo de representação e das narrativas ficcionais no teatro. Cornago introduz o termo situação “que dá lugar à presença do público como elemento importante do processo de criação” (Cornago, 2015 *apud* Romagnolli, 2019, p. 51). Nessa concepção, o espectador é deslocado para dentro do acontecimento (situação cênica), não como um personagem, mas como ele mesmo, o que acarreta em uma “desestabilização sensível, causada pelo abalo nos limites que protegeriam o público em sua identidade anônima [...] O público adentra uma zona indeterminada de reação e ação, que é um espaço de invenção e liberdade: um vazio que precisa assumir” (Romagnolli, 2019, p. 53). Mais que atuar, o ator busca se aproximar da qualidade de presença cotidiana do espectador.

Em discussão semelhante, a pesquisadora e crítica teatral Júlia Guimarães Mendes (2017), também dialoga com Oscar Cornago e seu conceito de situação para pensar o espaço *entre* palco e plateia ou aquilo que *rodeia* a obra. “Mais do que trazer os espectadores à cena para convertê-los em atores, o que se faz é converter a cena em uma ampliação da plateia. [...] O paradigma do ator é o de parecer ser um a mais” (Cornago, 2016 *apud* Mendes, 2017, p. 166). Sobre a maneira como a centralização do espectador abala o tradicional regime de visibilidade “aquele que faz/aquele que assiste”, Mendes comenta que

Há o desejo por desierarquizar palco e plateia, ao minimizar as habilidades dos intérpretes, e, assim, inverter a correlação de hierarquias e poderes entre os dois espaços. Nesse contexto, é como se o artista em cena, desprovido de seu virtuosismo técnico e interpretativo, se encontrasse em uma relação mais horizontal com o espectador. (Mendes, 2017, p. 82)

Envolver o público na fricção entre real e ficcional tem sido uma constante no trabalho do Grupo Quatroloscinco, a partir de diferentes abordagens a cada espetáculo. Temos

desenvolvido e experimentado dispositivos cênicos que provocam o embaralhamento ou a sobreposição de camadas narrativas e presenças físicas onde a realidade e a ficcionalidade se misturam. No caso de *Fauna*, os espectadores são estimulados de forma gradativa a estarem em situação de jogo, engajados no encontro de diferenças em um espaço esteticamente mediado pela estrutura do espetáculo, fazendo saltar a não ficcionalidade e a espontaneidade do convívio. A peça transita no espaço híbrido entre teatro dramático, improvisação, teatro performativo e teatro convivial, explicitando a própria feitura da cena como recurso dramatúrgico. Por esse prisma, *Fauna* dialoga com a ideia de *work in process* (Cohen, 1998) ao ser assumida por nós como um acontecimento cênico sempre em reconstrução, na medida em que o público adentra e participa do jogo, deixando nele suas marcas e traços que se acumulam como repertório para as apresentações seguintes.



Fig. 6. Espetáculo *Fauna*, em apresentação no Festival Verão Arte Contemporânea 2017. Eu converso com um espectador no centro da área de cena. Foto: Netun Lima. 2017.

Ao revisitar a experiência de *Fauna* nesta tese, meu olhar se volta, em grande medida, para o espectador para pensar uma criação compartilhada *in actu*, onde atores e espectadores podem desenvolver, juntos, a situação cênica, enfrentando impasses e conflitos, e fazendo intervenções na dramaturgia da obra. Em *Fauna*, buscamos uma conversa que se dê também pela troca de olhares, movimentos, ações e reações entre atores e espectadores. Assim, é

importante considerar a conversa como uma comunicação nem sempre discursiva, verbal ou racional. Guiados pelas discussões sobre circuitos de afetos (Safatle, 2015), buscamos fazer de *Fauna* um espaço aberto à alteridade. “Qual a distância entre duas palavras?”, perguntamos a algum espectador. “E a distância entre você e o seu maior medo?”, perguntamos a outro. Essas e outras indagações são pontos de partida para conversas que podem ou não se expandir e se aprofundar a partir das respostas espontâneas dos espectadores.

Pausa. Busco em meus registros quando reestreamos Fauna após a flexibilização das restrições sociais causadas pela pandemia de Covid-19. Foi em 7 de julho de 2022, na Funarte MG, em Belo Horizonte. A última apresentação havia sido em 2019, antes da minha entrada no doutorado. Encontro a seguinte anotação: “Muita coisa mudou, outras permanecem. O retorno ao encontro presencial traz outras camadas para o desafio de performar o inesperado sobre e com o público. Ator, dramaturgo e pesquisador disputam o mesmo corpo em cena. Na sessão de sábado, caí sobre um espectador, que me ajudou a levantar. Todo encontro é um acidente”.

● Outros diálogos

Outro pensador significativo no desenvolvimento desta pesquisa é o teórico da comunicação e professor da USP *Ciro Marcondes Filho*, que conheci por indicação de *Marina Marcondes Machado* e cujas obras me conduziram para reflexões interessantes sobre o que é se comunicar. Seu pensamento aborda uma análise histórica e crítica da comunicação, debruçando-se sobre questões e impasses na comunicação contemporânea e sobre a hipótese de que só existe comunicação quando sujeitos são capazes de afetar uns aos outros, provocando pensamentos novos, demandando uma atitude de imersão e abertura sensível para o outro, o diferente. Em *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* (2004), o autor comenta que a comunicação não é algo estável, fixo, ontológico. É, antes, “um processo, um acontecimento [...] que se produz no atrito dos corpos” e que cria um ambiente comum em que dois ou mais lados “participam e extraem de sua participação algo novo, inesperado” (Marcondes Filho, 2004, p. 15).

Em *Comunicação do sensível* (2019), Marcondes Filho defende que “o ato de se colocar frente a frente com a alteridade, que eu não conheço e jamais conhecerei, viabiliza a comunicação e somente ele o faz”, pois “é preciso que eu me depare com esse Outro obscuro para romper minha autossuficiência e dar um salto desbravando outros mundos” (Marcondes Filho, 2019, p. 210). Para o autor, uma comunicação do sensível se posiciona contra o senso

comum de que a comunicação é a simples transmissão de informação entre uma pessoa e outra. “Ela, em si e por si mesma, não existe, [...] é apenas uma possibilidade, uma eventualidade, uma ocorrência incerta entre pessoas ou entre pessoas e aparelhos. Não é uma coisa ou uma frase que eu ponho na cabeça do outro” (Marcondes Filho, 2019, p. 9).

A partir das leituras de Marcondes Filho, aprofundi minha compreensão de que a conversa com o espectador proposta em *Fauna* não é apenas um veículo para transmissão de informações verbais, mas uma tentativa de criar vetores relacionais que podem ir além do diálogo por palavras. O contato dos corpos, olhares, o compartilhamento de ações em um mesmo ambiente, o ato de ver e ser visto, os silêncios, as pausas, os ruídos dos pés, suspiros, risadas, bocejos, cheiros são elementos importantes na composição dessa conversa.

O trabalho em torno da coparticipação do espectador em *Fauna* visa à construção de um caminho em direção à cocriação da cena e da dramaturgia. Assim como uma conversa de bar entre amigos é uma criação coletiva, onde cada um compõe parte da discussão a partir de suas falas, reações e interferências, *Fauna* foi pensada para fluir de maneira semelhante. Há perguntas permanentes: é possível que atores e espectadores estabeleçam uma conversa durante o espetáculo? Ao se permitir interagir e conversar, o espectador se reconhece como cocriador da obra a ponto de tomá-la para si? Tais questionamentos não podem ser respondidos sem reducionismo, por isso permanecem em discussão. Mesmo após seis anos desde a estreia de *Fauna*, a peça ainda nos provoca incertezas que nos estimulam a refletir sobre sua dinâmica participativa. Se, como afirma Dubatti (2015), cada experiência de convívio é única e não representativa das outras, cada sessão de *Fauna* provoca situações relacionais singulares que não podem ser repetidas nem fixadas.

Propostas cênicas que almejam a cocriação do espectador costumam construir um ambiente receptivo que estimule a expressão dos corpos e presenças. Explicitamos a porosidade da encenação e da dramaturgia em *Fauna* para que o espectador se sinta convidado a preencher as lacunas e abrir outros espaços. A possibilidade da criação em companhia se fortalece quando tratamos a obra como um tecido formado pelo agregamento de várias vozes, onde cada participante interpreta e age a partir de seu repertório pessoal. No caso de *Fauna*, os dramaturgos estão em cena como atores e essa dupla presença potencializa o convite à cocriação estimulada pela dramaturgia construída previamente para deixar surgir novas dramaturgias consequentes dessa tecitura polifônica.

Mesmo preferindo usar o termo cocriação à coautoria para desviar das discussões sobre assinatura da obra, que não são o foco desta pesquisa, é possível pensar que o espectador em

situação de cocriação pode alcançar um nível específico e momentâneo de autoria. Para a diretora, pesquisadora e professora carioca Rosyane Trotta (2008), grupos que trabalham a partir da criação coletiva tendem a desenvolver uma noção expandida de autoria que envolve não só os artistas participantes da criação, mas resvala na relação com o espectador. Para Trotta, a ideia de autoria coletiva no teatro, intimamente ligada à prática de grupo, destaca uma postura ideológica daqueles que “se propõem a criar na relação com o outro” (Trotta, 2008, p. 53). A noção de autoria coletiva se daria principalmente no entre das relações e não na especificidade das ações e funções de cada profissional. Assim, não importa tanto quem criou o quê, mas o grau de envolvimento coletivo em torno de cada questão criativa. “O ‘nós-autores’ aparece no artista que cria em grupo, participa de todo percurso que envolve o espetáculo, discute e decide em diálogo com os demais; ele tem a perspectiva de criador da cena, [...] resultado da interação entre as individualidades” (Trotta, 2008, p. 56).

A busca pela autorialidade coletiva é uma orientação central nos processos criativos do Grupo Quatroloscinco. Nossas peças são construídas no compartilhamento e na apropriação das ideias do outro. Mesmo quando dividimos funções, como em *Fauna*, não nos limitamos a criar dentro delas, prevalecendo o livre trânsito de posições que intensifica as discussões criativas. Trotta argumenta que a defesa pela pluralidade, quando não é apenas um discurso, não se esquivava da discussão, da mudança, da “liberdade que gera fricção” (Trotta, 2008, p. 55). Assim, a noção de coautoria, em um processo criativo coletivo, vai além da ficha técnica, pois proporciona uma tomada de consciência autoral e relacional vivida por todos os participantes do processo.

Mas como perceber a coautoria no público? O pesquisador e artista multimídia Nardo Germano (2012) realiza formulações teóricas sobre autoria aberta e investiga o termo espectador nas artes participativas e interativas, propondo interessantes noções sobre o que ele chama de “obra autorável” a partir do agenciamento autoral do espectador que reforça a arte como um fenômeno coletivo. Germano propõe uma “poética de autoria aberta” como um conjunto de modos de fazer que potencializam intencionalmente a abertura autoral para o espectador. Assumida conscientemente pelo artista propositor, a autoria aberta, segundo Germano, pode ser adotada “como programa poético que prevê a participação/interação do espectador convidado a exercer uma autoria menos metafórica e mais concreta no *corpus* da obra, enquanto escritura sobre escritura” (Germano, 2012, p. 40). O autor identifica uma “obra autorável” como aquela que, em potencial, se abre não apenas para intervenções e ações do espectador, mas também para a consciência assumida e explicitada de que este *pode ser* um coautor, frisando que a realização da coautoria sempre estaria no campo da possibilidade,

uma vez que o espectador pode aceitar, recusar ou ignorar o convite feito pela obra e pelo artista.

Já o pesquisador e artista visual Raymundo Firmino Oliveira Neto (2021) argumenta que pensar na possibilidade do público como coautor em obras participativas e relacionais parece exagerado, ainda que tais obras consigam questionar as noções tradicionais de autoria. Oliveira Neto pontua que o artista propositor continua sendo o responsável pela ideia e pela manutenção do conceito da obra a cada exposição/apresentação. “Nas Artes Visuais foram inúmeros os experimentos de deslocamento da concepção tradicional do artista/autor [...] sem que com isso a autoria da obra de arte tenha desaparecido” (Oliveira Neto, 2021, p. 3). Para o pesquisador, a coparticipação do público faz com que os processos de criação e significação da obra sejam compartilhados e coletivizados na relação entre os diversos corpos que a integram, “no entanto, isso não terminou com o conceito de autoria, nem estabeleceu como coautor qualquer pessoa que entre em contato com a obra, apenas expandiu a compreensão do processo de criação e fruição para além da figura singular do artista” (Oliveira Neto, 2021, p. 3).

Afirmar a coautoria do público implica uma discussão complexa que demandaria diálogos com fundamentais pensadores que questionaram o estatuto do autor e abriram um vasto campo de estudo, como Roland Barthes (*A morte do autor*, 1967) e Michel Foucault (*O que é um autor?*, 1969), mas que não fazem parte do escopo desta pesquisa. Em relação à proposta de *Fauna*, a entrada do público acontece dentro de um contexto em que já existe um material conceitual e uma proposta artística elaborados previamente pelo Grupo Quatroloscinco e que, mesmo que o espectador possa intervir, criar e participar, há uma moldura que configura e delimita a obra e limita o alcance da autoria do espectador. Além disso, diferente de uma obra literária ou de arte visual, no teatro o artista está presente para conduzir e mediar a relação entre o espectador e a obra. Deste modo, não considero que cocriação e coautoria possam ser tratadas como sinônimos, pelo menos não em *Fauna*.

Assumindo a impossibilidade de atestar a coautoria do espectador, dedico-me a pensar a relação com o público como um convite à cocriação por meio de dispositivos cênicos que encorajam os espectadores a interferir e modificar a cena na medida em que se sentem à vontade para agir. Investindo na experiência convivial, cada apresentação de *Fauna* só pode dizer sobre si mesma e não como uma metonímia – a parte pelo todo – que represente a obra em qualquer circunstância. Nos movimentos 4 e 5 faço reflexões a partir de relatos de experiências durante as turnês do espetáculo que exemplificam a imprevisibilidade das interações e questionam se mesmo a cocriação do público pode ser assegurada, ainda que

sempre buscada por nós artistas na execução da peça. Se para Marcondes Filho (2019), nem todo contato ou troca de informações, assegura uma verdadeira comunicação, pois esta é “um evento raro, um acontecimento pouco comum, que não se dá a toda hora” (Marcondes Filho, 2019, p. 11), reflito que, em *Fauna*, nem toda interação alcança o estado de conversa e nem toda participação um nível de cocriação.

● Sobre a estrutura da tese

Em reação a imobilidade imposta pela pandemia, alimento o desejo de movimento e convido o leitor a se movimentar por esta tese. Ao mesmo tempo, dialogo com a estrutura dramaturgica de *Fauna*, que também se divide em movimentos. Essa não é uma proposição abstrata. Inspiro-me no conceito de movimento na música que constrói partes que se inter-relacionam, mas que possuem independência e podem ser organizadas de diferentes formas e produzir diferentes efeitos. Sinfonias, óperas e balés possuem organização em movimentos que influenciam diretamente o seu andamento e as atmosferas geradas por cada parte. Essa maneira de pensar o todo como um conjunto de partes autônomas também busca evocar a ação do corpo pelo espaço e a interação dinâmica entre corpos que abre caminho para atravessamentos e afetações menos sequenciais e lineares.

Pensar a tese como um conjunto de movimentos é convidar você que me lê a descobrir espaços abertos por onde possa transitar e propor seus próprios movimentos. Um experimento de leitura, mas também um elogio ao movimento físico, se considerarmos a materialidade da palavra, do texto, do papel, da tela. Nesse conjunto de movimentos, compartilho com você que me lê um caminho de construção/desconstrução da noção de peça-conversa por meio da desmontagem descritiva do espetáculo *Fauna*. Tento me aproximar de você através daquilo que Ana Pais denomina discurso da cumplicidade, “articulando materiais e estruturando o sentido do espetáculo, a dramaturgia estabelece cumplicidades entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização, fazendo do público seu cúmplice no discurso” (Pais, 2004, p. 75). Assim, miro um discurso da cumplicidade que, no texto da tese, busca instaurar uma ação comum, resultado da cooperação e ajuste de diferentes saberes, fazeres específicos e, principalmente, afetos, entendidos por Pais como “a capacidade do corpo: a sua potência de ação que diminui ou aumenta no encontro com outros corpos” (Pais, 2021, p. 17).

Meu interesse em debater a relação com o espectador tem caráter poético, ético e político, visto que a escalada do conservadorismo e do comportamento retrógrado na sociedade brasileira (e no mundo) tem afetado os costumes, as relações sociais, as disputas por espaço e a opinião pública, promovendo tensões e embates nos diferentes meios de

convivência, inclusive na arte. Em tempos de ondas reacionárias, governos autocráticos e necropolíticos que se alimentam da intolerância e da repulsa ao diálogo e ameaçam o direito à diferença, considero importante aproveitar este privilegiado espaço que ocupo como pesquisador em uma das mais importantes universidades federais do país para defender o teatro como espaço polifônico de convívio, alteridade, consensos, dissensos e *movimentos* que podem estimular, nos artistas e no público, processos dialógicos e emancipatórios.

É a partir da situação básica de compartilhar um espaço que surgem outras possibilidades de ação, em alguns casos reais, em outros imaginários. Ora, essa ideia de encontro, que o discurso teatral transformou em um mito indiscutível, só se realiza se a possibilidade de desencontro, conflito e diferença é também assumida como condição de uma representação que dá conta de nós mesmo como sujeitos coletivos e em movimento, um grupo de pessoas iguais e ao mesmo tempo diferentes. As possíveis respostas não são claras ou em qualquer caso estão abertas, o que ressoa claramente é a questão “o que estamos fazendo naquele lugar, naquele momento?”, e um caminho que não passa pela teoria, mas por uma prática que começa no fato de estarmos juntos em um espaço que, apesar das aparências, convenções e regras, devido à sua condição social, deveria se reinventar continuamente (Cornago, 2016, p. 40 – tradução livre minha).

Abordar a pesquisa acadêmica em arte no Brasil é não esquecer os ataques constantes que tanto a pesquisa quanto a arte sofreram nos últimos anos. Ainda assim, estamos aqui, refletindo, lendo, escrevendo, produzindo e trocando conhecimento. No meu agora, fim de 2022, me percebo como parte de um país que escancara suas feridas acumuladas em cinco séculos. Os olhares faíscam, os corpos se chocam, o amigo e o inimigo se misturam e se confundem. Tensão, estado de alerta. Habitamos um corpo enorme composto por 218 milhões de corpos menores, nós, cada um com seus próprios sonhos, temores, desejos, dores e privilégios. E, mesmo tão particulares, compomos esse corpo imenso, coletivo e convulso. Nos juntamos e nos dividimos, criamos laços e trincheiras. Caminhamos em muitas direções e com poucas certezas. Se Safatle (2015) nos diz que “é necessário mover-se para fora do que nos promete amparo, sair fora da ordem que nos individualiza, [conscientes] da inevitabilidade do impossível, do colapso do nosso sistema de possíveis que faz de um indivíduo um sujeito” (Safatle, 2015, p. 19), pergunto a você que me lê:

O que é possível re-unir após a desintegração? Como lidar com palavras espedaçadas? Saberemos reinventar nossa conversa a partir do movimento?

MOVIMENTO 2. Antes de Fauna: influências e atravessamentos

No segundo movimento trago, de modo detalhado, uma análise reflexiva de três espetáculos que estiveram presentes nas discussões criativas para a construção de Fauna, contextualizando-os histórica e artisticamente em relação à trajetória do Grupo Quatroloscinco e aos meus estudos em dramaturgia. *Hysteria* (2001), do Grupo XIX de Teatro (SP), *Ele precisa começar* (2008), do grupo Foguetes Maravilha (RJ) e *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), do Grupo Magiluth (PE) foram referências importantes na durante o processo criativo *Fauna* por serem propostas que buscam, cada qual a seu modo, fazer do espectador cúmplice e participante direto, reverberando a natureza colaborativa dos processos de criação no acontecimento cênico. As três obras foram criadas por grupos nascidos na primeira década dos anos 2000 e compostos por atrizes e atores que também transitam nas funções de direção e dramaturgia, desenvolvendo relações de trabalho mais coletivas e horizontais. Os três grupos dedicam-se à manutenção de repertório e na construção de uma linguagem própria marcada por dramaturgias autorais que demarcam lugares próprios de enunciação e pelo interesse em uma atuação que mais apresenta do que representa personagens. São propostas focadas mais no atrito entre realidade e ficção do que na narrativa dramática, e concebem situações relacionais por meio de dispositivos que demandam do espectador a sua ação direta, tanto na construção da cena quanto na dramaturgia.

*Pois tudo o que nos envolve
é um breve
tão simples
e contínuo
dizer que sim*

Júlia de Carvalho Hansen

Em 2016, quando o Quatroloscincos iniciou a criação de *Fauna*, havia o interesse do grupo em retomar a interação física com o espectador, como havíamos feito em *É só uma formalidade* (2009) e *Outro Lado* (2011). Nestes, que são os dois primeiros trabalhos do grupo, a presença do público é assumida como um elemento central na dramaturgia. Nas peças seguintes, *Get Out!* (2013), *Humor* (2014) e *Ignorância* (2015), aprofundamos pesquisas em outros aspectos da cena, ainda que a relação com o público não tenha deixado de ser trabalhada, mas não a partir da interação física. Em quase todas as críticas escritas sobre o espetáculo *É só uma formalidade*, o vínculo com a plateia é citado como um dos principais elementos da peça, como neste texto da crítica e pesquisadora Luciana Romagnolli para a revista eletrônica *Questão de Crítica* (2010):

Se questionam a ficcionalização ilusória da realidade, há neles sobretudo uma crença na criação artística, que se expressa em uma dramaturgia irônica e pessimista, mas, ao mesmo tempo, em relações afetuosas entre os atuantes e destes com a plateia. Sinal de que, diante da falta de entendimento entre os personagens, o grupo não desistiu da comunicação com o público. [...] O registro das falas se pauta pela coloquialidade e a confidência. Permite o diálogo direto com o público – “percebido” do palco – e a expansão do desvelamento das ilusões até o espaço da plateia: espectadores são incorporados ao drama dos personagens. [...] Ao receber o público no teatro com cumprimentos e conversa amistosa, de início, e ao diluir o fim desconstruindo o momento dos aplausos com a imediata retomada do diálogo com a plateia e a arrumação do palco, o Quatroloscincos desformaliza convenções teatrais (Romagnolli, 2010).

Romagnolli destaca o jogo entre ironia e afetuosidade na dramaturgia que dá o tom da relação com o público e desconstrói as formalidades das convenções teatrais tradicionais. Como temática, a peça trata das formalidades do mundo civilizado e dos contratos e ritos sociais que muitas vezes cumprimos sem questionar. Durante o processo criativo, realizado em criação coletiva, decidimos que o questionamento das formalidades não estaria apenas na temática, mas também na maneira de lidar com o evento teatral, como uma maneira de entrelaçar conteúdo e forma. Desde a abertura para o público, o jogo metateatral se faz

presente para que o espectador nunca se esqueça de que está no teatro e de que todas as histórias e personagens são mera ficção. Como comenta Romagnolli, há o “desvelamento das ilusões até o espaço da plateia”. A disposição do público em semiarena foi escolhida para intensificar a relação direta com o espectador a partir da quebra da quarta parede²⁷ em diferentes direções.

Já o espetáculo *Outro Lado*, estreado em outubro de 2011, propunha uma espacialidade em que a cena acontecia em um estreito corredor e a plateia se colocava dos dois lados, uma de frente para a outra. O intuito era que o público pudesse, em relação especular, assistir e ser assistido. Assim como em *É só uma formalidade*, a configuração da plateia dialogava com a temática da dramaturgia e integrava atores e espectadores em um mesmo ambiente cênico. Na camada ficcional da dramaturgia, quatro personagens estão presos em um bar por um período indeterminado enquanto o mundo está em uma suposta guerra. A informação sobre o que acontece no mundo exterior não é explicitada, apenas sugerida, alimentando uma atmosfera de apreensão e suspense. A composição do espaço da cena sugere uma espécie de *bunker* onde estão abrigados os personagens, mas também os atores e o público, no jogo performativo entre real e ficcional. Cenograficamente, propusemos um espaço bastante limitado, que força a aproximação entre atores e público. Os espectadores são inseridos em cena por diversos tratamentos, ora como diferentes personagens (os frequentadores do bar, os fantasmas do passado), ora como espectadores em sua dimensão real. Nas duas peças, investigamos espacialidades que buscam ir além da função cenográfica para construir ambientes relacionais. Nesse enfoque, o espaço da cena é visto como um dispositivo dramático que produz ação, estrutura narrativas, arma situações e possibilita que espectadores também componham a obra.

Após criar três espetáculos para palco italiano, quando iniciamos o processo de *Fauna*, em 2016, retomamos nosso interesse pelo espaço não convencional e pelas relações interativas que ele pode proporcionar. Ao começar um novo trabalho, partimos de um mapeamento coletivo dos interesses temáticos e estéticos de cada integrante do grupo. Aquilo que tem mais adesão se torna o eixo do processo criativo, ainda que sempre aberto a mudanças de rota e redefinições. No caso de *Fauna*, era forte o desejo de incluir o espectador de uma maneira mais incisiva, arriscada e performativa. Como aponta Josette Féral (2015),

27 O termo quarta parede designa um artifício do teatro realista naturalista que mantém uma parede frontal imaginária separando a cena da plateia e que firma um pacto ficcional entre atores e espectadores que impede a interação. “O público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia” (Pavis, 1999, p. 316), a fim de preservar a representação ilusionista do drama. Desde Brecht, o teatro moderno e contemporâneo vem experimentando diferentes maneiras de quebrar a quarta parede ou de jogar metateatralmente com ela para buscar a relação com o público ou para desconstruir as convenções dramáticas.

quando o ator é convocado a fazer, a estar presente diante e com o espectador, assumindo os riscos da exposição de sua presença, coloca em primeiro plano a performatividade do processo. “A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura” (Féral, 2015, p. 131). Queríamos chegar a uma peça onde a participação do espectador interferisse significativamente na encenação. Isso nos orientou a pensar em uma obra mais aberta e em uma dramaturgia que pudesse ser convidativa à ação do espectador.

No momento em que buscávamos referências para a povoar a criação, listamos vários espetáculos e performances que convidavam o público à coparticipação e que marcaram nossa experiência como espectador. Três deles estiveram bastante presentes em nossas discussões: *Hysteria* (2001), espetáculo do Grupo XIX de Teatro (SP); *Ele precisa começar* (2008), do grupo Foguetes Maravilha (RJ); e *Aquilo que meu olhar guardou para você* (2012), espetáculo do Grupo Magiluth (PE). Com carreiras longevas e considerável reconhecimento de crítica e público, as três obras são criações de grupos nascidos na primeira década dos anos 2000 e que se assemelham em alguns aspectos: processos de criação colaborativa, dramaturgias autorais, a presença dos dramaturgos em cena e a consideração do público como participante. As três peças buscam, por diferentes estratégias, fazer do espectador cúmplice e cocriador, reverberando na cena a natureza colaborativa dos processos de criação. Cada qual à sua maneira, tentam estabelecer relações participativas por meio de articulações que demandam presença ativa do espectador.

As três peças se apoiam no constante jogo entre realidade e ficção, que o pesquisador espanhol Oscar Cornago (2016) prefere chamar de conflito entre a situação e a representação, em um contexto onde a obra se coloca em relação a uma série de fatores externos que a rodeiam e que a determinam:

De dentro de uma situação, a representação que está sendo gerada nunca é só uma representação, mas uma possibilidade aberta se reinventando continuamente. Como parte de uma situação inacabada, não há uma única opção de representação. Esta deixa de ser o que é para ser o resultado da situação. Isto se constrói em relação a um acontecimento causado pela obra em relação a uma série de elementos que a cercam e que estão além da obra, mas que também fazem parte dela, entre os quais o encontro com o público, o tipo de espaço, o ambiente sociocultural, etc. Não há representação fora desse acontecimento que a representação tenta dar conta [...]. Considerar a situação como o ponto de partida de uma representação sublinha essa dependência em relação a um ambiente vivo (Cornago, 2016, p. 26 – tradução livre minha).

Como ressalta Cornago, valorizar a situação, a partir do acontecimento teatral e convivial, é ponto fulcral em obras teatrais que não ignoram, como também se apoiam, nos elementos que estão além da cena no intuito de evidenciar a contraposição entre situação e representação (de um mundo ficcional) como um jogo de forças que produz um “ambiente vivo”.

Durante as discussões sobre esses três espetáculos no processo criativo de *Fauna*, salientamos a importância de se aproximar do público “debaixo para cima”, o que significava desconstruir a hierarquia palco/plateia e evitar relações de superioridade dos atores sobre os espectadores. O tipo de aproximação que estávamos buscando não poderia ser intimidatória ou invasiva, pois resultaria em um efeito contrário, acentuando a barreira com o público. Nos interessava aquilo que Patrice Pavis (2017) define como teatro de proximidade: “um teatro que representa uma comunidade por meio da escolha dos seus temas, [...] teatro *de e para* a comunidade que se esforça para atar laços estreitos com seu público [...] na maneira de refletir coletivamente” (Pavis, 2017, p. 278). Ainda não sabíamos que tipo de laços iríamos atar com o público, por isso refletimos bastante sobre outros trabalhos a fim de mapear caminhos e possibilidades.

Faço agora uma análise dos espetáculos *Hysteria*, *Ele precisa começar*, e *Aquilo que meu olhar guardou para você*, rememorando minha experiência como espectador e os afetos que me mobilizaram. Também destaco as principais características dramáticas, cênicas, espaciais e relacionais que influenciaram a construção de *Fauna* e potencializaram nossa investigação em torno da ideia de uma peça-conversa.

● *Hysteria*

Primeiro espetáculo do Grupo XIX de Teatro (SP), a peça estreou em 2001 e se insere em uma geração de grupos da capital paulista dos anos 1990 e 2000 que apostou em processos de criação colaborativa e em propostas de ocupação de espaços urbanos não convencionais, tanto para a instalação de suas sedes quanto para a encenação de espetáculos. Sob direção de Luiz Fernando Marques, a dramaturgia é assinada pelas atrizes Gisela Millás, Janaína Leite, Juliana Sanches, Raíssa Gregori e Sara Antunes. A peça traz cinco personagens diagnosticadas como histéricas e internadas em um sanatório para mulheres, no final do século XIX, e discute uma sociedade em transição, na qual os valores burgueses buscavam “adequar a mulher” às suas normas sociais. Cenicamente, abdica-se do palco, dos recursos de sonoplastia e iluminação, optando por um espaço não convencional (salões de sobrados ou casarões antigos), no qual a plateia masculina é separada da plateia feminina. No centro do

espaço, as mulheres se sentam em grandes bancos de madeira misturadas às atrizes. Os homens assistem em uma arquibancada mais afastada, guardando distância física das mulheres. A conversa proposta entre as mulheres, aliada a textos previamente elaborados, “gera uma dramaturgia única a cada apresentação”²⁸. A divisão do público masculino (observador) e feminino (atuante), que determina diferentes níveis de relação com a obra, também evidencia a discussão de gênero. Segundo o diretor de arte do espetáculo, Renato Bolelli Rebouças (2010), essa configuração espacial faz referência às práticas do psiquiatra francês Jean Martin Charcot (1825-1893) em suas aulas na La Salpêtrière, antigo hospital de Paris. “Ali, ele exibia suas pacientes como forma de estudo para um público eminentemente masculino, composto de artistas, escritores e homens públicos” (Rebouças, 2010, p. 18).

Hysteria resulta de uma pesquisa realizada em uma disciplina da ECA/USP sob orientação de Antônio Araújo, professor, pesquisador e diretor do Teatro da Vertigem (SP). Araújo é uma das referências brasileiras em processo colaborativo (sua tese de doutorado é uma das principais bibliografias sobre o tema²⁹) e espetáculos em espaços alternativos. Com o Teatro da Vertigem, desenvolveu uma estética teatral que muito influenciou a cena contemporânea do país nos anos 1990 e 2000. A Trilogia Bíblica, composta pelos espetáculos *Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11* foi um marco do teatro brasileiro que redefiniu a cena *site-specific*, que pode ser entendida como

A coexistência e sobreposição de dois conjuntos básicos de arquitetura: a do lugar [...] (aquilo que é do local); e a da cena, [...] (aquilo que é temporariamente trazido ao local). Nesta acepção, o próprio local se torna um componente ativo na criação, que em vez de um espaço neutro de exposição ou cenário para a ação dramática, se torna um agente da teatralidade. [...] O encontro entre as duas realidades, a do espetáculo (como suas necessidades estéticas) e a do espaço (com suas próprias maneiras de organização, dinâmicas e relações), elabora o universo da encenação, ao estabelecer um espaço ficcional no qual o caráter do real não pode ser apagado (Silva & Torres Neto, 2020, p. 16).

Hysteria também investe na poética *site-specific* ao ocupar salões de edifícios antigos, preferencialmente do século XIX, como espaço imersivo que territorializa atrizes e espectadoras no contexto histórico abordado pela peça. O espaço ficcional do hospital feminino onde as personagens estão internadas ganha materialidade e diálogo com a realidade através das características arquitetônicas dos edifícios antigos. A ordem da ficção é justaposta

28 Informação retirada do projeto do espetáculo. Disponível em: <<http://www.grupoxix.com.br/press/wp-content/uploads/2011/02/Projeto-Hysteria1.pdf>>. Acesso em 26 jul. 2023.

29 ARAÚJO, Antônio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

à ordem da presença: personagens e atrizes se mesclam e, conseqüentemente, envolvem as espectadoras em uma construção ao mesmo tempo fabular, performativa e convivial. Aos homens cabe observar o jogo de cumplicidade do qual eles não podem se aproximar nem participar ativamente, mas, mesmo apartados da cena, compõem o ambiente como observadores silenciosos que instauram uma presença opressora levemente distante, porém continuamente visível.

No programa da peça, o grupo enumera os pilares da pesquisa:

1. Produção: Relações de trabalho não-hierárquicas, processo de criação colaborativo, pesquisa temática pautada na história oficial em atrito com a história memorialista.
 2. Realização: Espaço cênico versus espaços históricos, buscando uma relação positiva entre a utilização cênica e a revelação de prédios históricos e por consequência da cidade/comunidade.
 3. Recepção: construção de dramaturgia aberta que pressupõe a participação do público; interatividade.
- (Grupo XIX de Teatro, 2002)

Os três eixos – produção, realização e recepção – se complementam na pesquisa do grupo por uma poética relacional que prioriza uma criação colaborativa, não só entre os artistas integrantes, mas também com o público e a comunidade residente nos espaços ocupados. Essa maneira de trabalhar em colaboração com o entorno se aprofunda nos espetáculos seguintes do Grupo XIX e constrói um projeto ético e estético responsável por destacar o grupo na cena teatral nacional.

Hysteria apresenta extensa fortuna crítica e é uma das mais premiadas peças brasileiras da década de 2000, maracada por uma encenação que se apoia na afetividade, na ocupação inventiva do espaço e na atuação despojada das atrizes dramaturgas. Após a estreia de *Hysteria*, o Grupo XIX de Teatro ocupou, em 2004, um casarão abandonado na Vila Maria Zélia, antiga vila operária da capital paulista, fundada em 1917, e ali fundou sua sede. O diretor do grupo, Luiz Fernando Marques, comenta a interessante relação do grupo com o entorno da Vila:

Gostamos de dizer que fazemos uma residência artística ali. Brincamos que a Vila Maria Zélia não é uma sede, é uma questão. Estar na Vila é estar em contato direto com duas realidades. Uma é a memória de tudo que aquele lugar representou e representa no que se refere à habitação no Brasil e outra estar em contato com as questões e os dilemas do habitar hoje em dia. A fricção entre estes dois tempos e colocá-los em sobreposição com nossas atividades é o que nos interessa. [...] A imersão é parte fundamental da nossa pesquisa, e sim a Vila Maria Zélia nos ajuda muito neste sentido. Mas aquilo que a Vila tem de mais vibrante, que são seus moradores, seus

arredores, suas relações com aquele patrimônio e com aquele entorno, também entra no nosso cotidiano e nos influencia muito (Marques, 2014).

As relações geradas pela ocupação da Vila Maria Zélia alimentam a poética desenvolvida pelo grupo a partir da habitação de edifícios e espaços históricos em diálogo com sua arquitetura, sua história e a população que vive em seus entornos. Essa pesquisa continuou nos espetáculos seguintes, *Hygiene* (2005) e *Arrufos* (2008), que também assisti, mas considero que, em *Hysteria*, o grupo conseguiu alcançar uma dinâmica relacional com o público das mais intensas que eu, como espectador, já presenciei no teatro e essa experiência se efetiva muito pela maneira de trabalhar o espaço como um elemento dramático que explicita a situação convival.



Fig. 7. Espetáculo *Hysteria*. Atrizes interagem com espectadoras. Apresentação na sede do Grupo XIX, em São Paulo. Foto: Jonatas Marques. 2016.

Renato Bolelli Rebouças, em relato sobre o processo, destaca que “o ato de chegar a um espaço preenchido por testemunhos históricos provoca curiosidade e ativa o interesse do espectador. [...] A história do lugar passa invariavelmente a fazer parte da experiência compartilhada pelo indivíduo” (Rebouças, 2010, p. 39). O espaço é, portanto, o lugar de intersecção entre personagens ficcionais do século XIX e as mulheres reais (atrizes e espectadoras) do século XXI. Esse ambiente compartilhado circunda e emoldura os corpos

nele presentes e torna possível a coexistência de tempos históricos diferentes. “O imaginário do público é provocado estabelecendo relações com o tempo e a memória, sendo cada um ativado de uma forma, pois possuidor de percepções e experiências diversas” (Rebouças, 2010, p. 40). Alocar a cena em um edifício histórico impregnado de memória, somando a outros elementos visuais como os vestidos de época das atrizes que contrastam com as vestimentas das espectadoras, gera fricções que fortalecem o jogo entre passado e presente, ficção e realidade.

Quando assisti à peça pela primeira vez, eu tinha 19 anos e era aluno do primeiro período do Curso de Teatro da UFMG. Era julho de 2006 e acontecia a oitava edição do Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH), um dos principais festivais de teatro do país e evento importante na cena cultural da cidade. Sendo um ator iniciante e em formação, aproveitava o FIT-BH para assistir ao máximo de espetáculos possíveis, principalmente às produções nacionais e internacionais, que só aportavam em Belo Horizonte através do festival. A sessão que assisti de *Hysteria* aconteceu no dia 30 de julho, em uma sala do Museu Mineiro, belo casarão do século XIX, restaurado e conservado, que faz parte do conjunto arquitetônico original da cidade de Belo Horizonte.

A sessão iniciou-se às 15h30 com o público sendo separado em feminino e masculino pela produção. Os homens entraram primeiro e se sentaram em uma arquibancada montada em frente a área de cena, a cerca de três metros de distância. As atrizes, já presentes, executavam ações individuais como que cerradas em seus universos íntimos e ignorando a presença do público. Após alguns minutos de ações silenciosas e manutenção da quarta parede, a personagem Nini, enfermeira do sanatório, abre a porta e sai para buscar as mulheres. O ruído de vozes e passos do público feminino se aproximando aguça a curiosidade das atrizes, que interrompem suas ações individuais. Após a entrada de todas, Nini fecha a porta com força e organiza as espectadoras em bancos e almofadas no chão, chamando-as de “senhoras”. Em seguida dá algumas regras em tom rigoroso: “Não ponham os pés nos bancos, não abram as janelas e não toquem na porta. Quero deixar claro que essas regras não são minhas, são do Dr. Mendes e, portanto, devem ser seguidas à risca. Eu fui clara? Sim ou não?” (*Hysteria*, 2020). Ao mencionar a figura de um médico, homem, como um ser superior e invisível, a personagem acentua a importância da relação de gênero no pacto ficcional que inicia com as espectadoras: elas estão juntas, presas e sob vigia do olhar masculino. Seríamos nós, espectadores, as múltiplas faces de Dr. Mendes? Perguntei a mim mesmo enquanto acompanhava o início da peça.

Uma das pacientes pergunta a uma espectadora que horas são, localizando a ação cênica no tempo presente, depois diz que está feliz porque vai receber alta e seu marido irá buscá-la antes do pôr do sol. “Todas as senhoras um dia ficarão boas e vossos maridos virão buscá-las. Eu já estou boa, por isso não posso mais ficar aqui com as senhoras” (Hysteria, 2020). Nesta fala, a personagem cria a unidade identitária entre atrizes e espectadoras: todas representam pacientes histéricas aguardando o momento de serem consideradas curadas e libertadas da clausura. Ao criar um mesmo lugar na fábula para atrizes e espectadoras, a dramaturgia funda uma dinâmica relacional que as aproxima por empatia. Enquanto Nini faz outras perguntas às mulheres, a fim de diagnosticá-las e manter o controle sobre o grupo, as personagens pacientes criam diálogos paralelos com as espectadoras onde dividem intimidades e informações pessoais. A interação se intensifica na medida em que o público feminino se sente mais à vontade para falar, comentar e reagir.

Ao longo da peça, a dramaturgia se consolida no entrelaçamento das camadas de espaço e tempo. As personagens estão no século XIX, e isso é sempre lembrado por seus trajes, vocabulário e falas que as contextualizam historicamente, as espectadoras estão no tempo atual, os assuntos, as conversas e as interações atravessam as épocas e conectam o grupo de mulheres em um espaço/tempo que embaralha passado e presente. Diferentes temporalidades se encontram na interseção proporcionada pelo jogo ficcional/performativo. A pesquisadora, dramaturga e crítica teatral Daniele Ávila Small (2020) relata: “assistindo às atrizes durante o espetáculo, não pude deixar de pensar que eu, vivendo no século XIX, poderia estar ali entre elas” (Small, 2020). A crítica de Small foca em como a peça trata de assuntos cruéis e traumáticos com o tom bem-humorado e solar e, através do afeto, denuncia a violência sofrida pelas mulheres em um passado recente e ainda vivo. “Quanto a nós, mulheres, não há como escapar. Estamos diretamente implicadas na violência institucional da qual a peça trata, uma violência de gênero que também é violência de estado” (Small, 2020). No fim do texto, a autora provoca: “Ao público masculino comovido, cabe pensar se vocês vão mesmo continuar só olhando” (Small, 2020).

Como homem espectador, sentado junto aos outros homens, observadores silenciosos, fui afetado de inúmeras maneiras: a vontade de me integrar a elas, a autocrítica sobre o lugar do homem em uma sociedade misógina e patriarcal, a risada nos momentos divertidos, a comoção nas cenas emotivas, a curiosidade por não conseguir ouvir tudo o que elas conversavam, a expectativa pelas intervenções das espectadoras e a forma como as atrizes iriam lidar com o inesperado. Em alguns momentos, tinha a sensação de que eu não deveria estar testemunhando tal situação dado o alto teor íntimo e confessional que a cena alcançava

entre as mulheres. O diretor Luiz Fernando Marques revela que o lugar do público masculino na peça foi descoberto aos poucos:

A divisão de homens e mulheres na plateia, porém, não foi tão planejada. “Começou até meio displicente, pois não sabíamos o que fazer com eles ali no meio, então decidimos pô-los de lado”, diz o diretor da peça. “Conforme avançamos nos estudos, a disposição foi ganhando sentido, pois coloca o homem no papel de opressor, ausente, e ao mesmo tempo capaz de um ponto de vista distanciado” (Marques *apud* Martins, 2002).

Após a peça, aconteceu um breve bate-papo com o grupo, que contou que a dramaturgia só foi finalizada na estreia da peça e passou por inúmeras alterações durante as apresentações. Essa característica típica de projetos colaborativos e da prática de grupo confere à obra um estado de constante abertura. No trabalho do Quatroloscinco, entendemos que mesmo após a estreia da peça, o processo criativo continua durante as temporadas, reconfigurando, questionando e atualizando aspectos cênicos e dramáticos dos espetáculos.

Na segunda vez que assisti à *Hysteria*, na sede do grupo, na Vila Maria Zélia (SP), a relação com o espaço me pareceu ainda mais forte, pois, diferente de Belo Horizonte, onde o casarão histórico se localiza em um bairro central com arquitetura predominantemente moderna, o casarão da vila está inserido em um conjunto arquitetônico inteiramente histórico. Entrar na vila, caminhar por suas ruas e observar seus moradores já foi uma experiência estética que me transportou para um outro tempo. Na ocasião, eu havia chegado um pouco mais cedo, receoso de não conseguir ingresso. Minha perambulação agregou diversas camadas frutivas e vínculos afetivos que levei para a peça.

Um dos elementos mais interessantes do espetáculo, e que pude observar com mais atenção dessa vez, é que toda a ação acontece durante o dia, utilizando apenas a luz natural. O espaço é iluminado de forma homogênea, não esconde ou recorta nada. Atrizes e público podem se enxergar na mesma medida. Ao abrirem e fecharem as janelas, as atrizes modificam a incidência de luz e constroem climas e atmosferas em diálogo com a dramaturgia. Renato Bolelli Rebouças relata que:

Na pesquisa de *Hysteria*, a luz passou a ser explorada intuitivamente, como uma presença à qual as atrizes poderiam criar relacionamentos. [...] A noção de ambiente reforça-se como determinante ao processo, ao entender a luz como um dos elementos incorporados à cena sem, contudo, ser desenhado a priori. A noção de presença também reforça-se, pois o ato de habitar inscreve-se no agora, no instante, e as possíveis relações entre a luz natural e a cena decorrem da experiência em cada momento. Posteriormente, este elemento passou a ser “sistematizado” pelo grupo, que adotou a realização das apresentações às 16h, a fim de incorporar o movimento do pôr-do-sol e o

crepúsculo, tomando-o como metáfora ao próprio espetáculo, e ainda acompanhando os diferentes climas estabelecidos nas cenas com as variações de intensidade e coloração (Rebouças, 2010, p. 31).

A luz natural, dinâmica e imprevisível é trabalhada como um elemento vivo em seu potencial narrativo e convivial. Narrativo ao produzir imagens que se relacionam com as ações das atrizes e compõem paisagens e ambientações. Convivial ao intensificar o compartilhamento do mesmo espaço/tempo quando cena e plateia se colocam no mesmo grau de luminosidade e visibilidade. O emprego da luz natural em *Hysteria* se destaca como um recurso que articula camadas visuais, espaciais e dramáticas que fortalecem a proposta convivial.

Ainda sobre a questão espacial, percebo como *Hysteria* trabalha bem o tensionamento entre o dentro e o fora. As personagens estão sempre esperando a chegada de alguém, olhando pelas janelas, percebendo os barulhos vindos do exterior. Há um momento em que uma das personagens sai do casarão e é vista correndo na área externa e evocando um espaço de liberdade em contraponto à clausura do sanatório. “Espaço este ao qual as internas uma vez estiveram e ao qual desejam retornar, assim como o público” (Rebouças, 2010, p. 43). A espacialidade relacional de *Hysteria* considera, portanto, não apenas o interior do edifício ocupado pela cena, mas seu contraste com o mundo externo. Esse aspecto é essencial na dramaturgia, pois intensifica a sensação de aprisionamento das mulheres em cena (atrizes e espectadoras) e as une sensivelmente.

No processo criativo de *Fauna*, elencamos os pontos que mais nos interessavam em *Hysteria* e discutimos sobre como poderíamos explorá-los à nossa maneira: um ambiente imersivo comum a atores e espectadores, uma iluminação geral e sem muitos efeitos artificiais, colocando todos no mesmo grau de visibilidade, a conversa com o público sendo aberta aos poucos e desde o início, a construção de intimidade e cumplicidade, a disposição da plateia em formato não frontal preenchendo todo o espaço, a atuação despojada e bem-humorada. De todos os pontos, o mais debatido era que tipo de ambiente imersivo iríamos construir para acentuar a copresença do espectador.

O artista visual, professor e pesquisador francês Bernard Guelton (2013) diz que a ideia de imersão pode ser vista como “um efeito de presença intensiva e variável, física e/ou mental e/ou emocional produzida em situação real ou em situação de apreensão de uma representação, realista ou ilusória; [...] situação altamente espacial, de um mergulho do sujeito num ambiente físico e mental” (Guelton, 2013, p. 352). O autor distingue três tipos de imersão: ficcional, virtual e em situação real. A imersão ficcional se dá principalmente

ativação imaginativa e pelo investimento emocional. A imersão virtual se inscreve num enfoque cognitivo e acontece por meio de interfaces sensório-motoras como os óculos de realidade virtual. Já a imersão em situação real necessita que o sujeito esteja inserido em um ambiente ou paisagem real se deixe afetar pelo espaço físico. No caso de *Hysteria*, a imersão se dá pela combinação da imersão ficcional, proposta pela dramaturgia, e da imersão em situação real a partir da apropriação e coabitação do casarão histórico e das relações estabelecidas com e por ele. Para *Fauna*, não pretendíamos trabalhar com uma narrativa ficcional na qual pudessemos fazer uma imersão, nossa ideia era envolver o público no jogo performativo disparado pela interação. Esse era um grande desafio, pois contávamos com um recurso que só poderia ser experimentado na presença do espectador. Como trabalhar isso na sala de ensaio?

Em *Hysteria*, o principal elemento congregador é a situação ficcional construída pelo texto e pela ambientação espacial. O público se envolve com leitura de cartas, contação de histórias e depoimentos confessionais que provocam um mergulho nas personalidades, biografias e características psicológicas de cada personagem. As atrizes-dramaturgas performam seus textos sempre endereçados às espectadoras. Em diversos momentos, lançam perguntas e estímulos para a plateia feminina que, gradativamente, ganha voz na narrativa. É a ficção que sustenta o jogo performativo que mistura atrizes/personagens/espectadoras. E o que sustenta a ficção é o que o pesquisador André Carreira chama de abordagem ambiental do espaço.

A abordagem ambiental do espaço teatral pode ser o elemento fundamental da criação da intimidade. A proximidade entre participantes e espectadores permite colocar em crise a ideia da cena como jogo do engano, de forma a usar o plano da ficção como instrumento das aproximações com o real. Talvez o mais importante, neste sentido, é tornar palpável, através do ficcional, o processo de vivência do outro. Essa produção estética teria, como fim último e irrevogável, criar vínculos interpessoais (Carreira, 2013, p. 2).

Criar intimidade a partir do espaço, como observa André Carreira, é um trunfo de *Hysteria*. A poética construída pela ocupação e apropriação dramaturgicamente de um lugar que por si só já conta suas histórias potencializa a narrativa enriquece o imaginário das personagens e mobiliza afetos. Ao mesmo tempo, percebo que a força simbólica do espaço e seu potencial para ficcionalizar o encontro entre atrizes e espectadoras acaba por homogeneizar o grupo. Nas duas vezes em que assisti, a construção de uma classe feminina mais ou menos uniformizada fortalecia o objetivo de refletir sobre a condição da mulher no século XIX –

independente de suas dessemelhanças, eram todas pacientes do sanatório a espera de cura e liberdade, mas não trabalhava com as diferenças individuais. Assim, a peça priorizava mais a imagem do grupo como um todo harmonioso para sustentar seu discurso. Em *Fauna* almejavamos outro caminho: ressaltar as diferenças e singularidades para que, na construção do coletivo, saltasse a estranheza, a alteridade e os afetos desarmônicos. Essa direção foi sendo melhor definida ao longo do processo criativo e, principalmente, quando começamos a fazer ensaios abertos e, de fato, as diferenças começaram a aparecer no encontro com o espectador.

● ***Ele precisa começar***

Ele precisa começar é uma encenação do grupo carioca Foguetes Maravilha estreada em 2008, monólogo do ator e dramaturgo Felipe Rocha, ex-integrante da celebrada Cia. Dos Atores. A peça é seu primeiro texto autoral e também seu primeiro espetáculo solo. Rocha a desenvolveu enquanto fazia uma longa turnê com a Cia. Dos Atores e passava muito tempo em quartos de hotéis. A direção é assinada em parceria com o performer e encenador Alex Cassal. O argumento é simples: um homem está tentando criar uma história, pode ser um escritor, um dramaturgo, um diretor de cinema. Essa história começa com um personagem dentro de um quarto de hotel esperando uma visita e a partir dessa espera, Rocha cria diversas situações, muitas vezes absurdas, passeando de forma lúdica e irreverente por gêneros narrativos como *western*, ação, suspense e brincando com clichês da cultura pop, do cinema e da televisão.

Rocha aposta no humor irônico e na comunicação direta com o espectador para propor um jogo que explicita o teatro e seus artifícios. O ator interpreta o autor que interpreta os personagens que são diferentes versões dele mesmo. Segundo o *release* do espetáculo: a peça “confunde as funções do autor, do intérprete e do espectador. As fronteiras entre realidade e ficção se desfazem, engolindo tudo ao redor, até mesmo os espectadores”³⁰. Assim, as presenças justapostas de autor/ator/personagem escancaram o processo de criação das histórias que vão sendo contadas e abandonadas sem pudor, pois o que sustenta a obra teatral é ver sua construção enquanto acontece. Mais importante que qualquer fábula é o desnudamento da criação teatral diante do espectador. Felipe Rocha demonstra grande habilidade em manter a relação direta com o público enquanto cria as cenas em um percurso labiríntico que prende a atenção do espectador e o convida à cocriação em diversos momentos. Como bem observa a crítica teatral Gabriela Mellão (2009):

³⁰ Informação retirada do site oficial do grupo. Disponível em:

<https://foguetesmaravilha.wordpress.com/projetos/ele-precisa-comecar>. Acesso em: 2 jul. 2023.

Autor, ator e personagem se misturam a todo momento, estabelecendo um jogo saboroso entre ficção e realidade, que encanta pela maneira criativa e espontânea com que se desenrola. [...] Possibilidades de caminhos dramáticos aparecem e desaparecem com grande rapidez. O personagem repete os pensamentos do autor. [...] A trama passeia por gêneros diversos, mas Felipe não se fixa em nenhum. O que realmente lhe importa é a experimentação, a vitalidade do jogo cênico. A iluminação da peça também é controlada por Felipe. Ele cria climas distintos para cada viagem proposta por sua imaginação. [...] Felipe brinca com o texto, com o público e consigo próprio. Solicita a imaginação da plateia para a visualização de seus enredos improváveis, [...] faz inúmeras suposições para seu enredo, as quais mesmo que não se concretizem, não se transformem em ação, interferem na peça. Os acontecimentos mais insignificantes exercem o importante papel de esmiuçar o ato dramático ao espectador, revelando o avesso do que o público está acostumado a ver num espetáculo: a obra em fase de criação (Mellão, 2009).

Gabriela Mellão destaca a linguagem metateatral e a ludicidade da dramaturgia como pontos fortes da peça. Com agilidade física e mental, Felipe Rocha avança, salta, retorna e mergulha com o público em um fluxo criativo que em muitos momentos parece caótico, mas que ganha amarrações perspicazes no decorrer da ação. Como um dos principais dispositivos de interação com a plateia, Rocha anuncia que um espectador fará o papel de Fátima, personagem introduzida pelo ator como uma coprotagonista que não pode ser apenas narrada, mas necessita ser personificada fisicamente para que a peça continue. Rocha não explicita quando a personagem deve entrar, ele aguarda que alguém do público tome a iniciativa de ir para a cena. O momento da entrada de Fátima depende da decisão de algum espectador.

Um dos aspectos que mais me chamaram a atenção em *Ele precisa começar* e que eu trouxe para a discussão em *Fauna*, foi a maneira como Felipe Rocha trabalha a improvisação sobre um roteiro pré-escrito que pode ser alterado de acordo com os acontecimentos e em reação às proposições da plateia, em especial da pessoa que assume o papel de Fátima. O ator transitava entre momentos improvisados e ensaiados com tanta naturalidade que era difícil distingui-los. Seu vasto repertório de estratégias cênicas e narrativas conduziam a dramaturgia combinando cenas e ações preparadas com lacunas propositalmente abertas para a participação do espectador. Mesmo da plateia, sem participar fisicamente, eu me sentia instigado e mobilizado pelos movimentos imprevisíveis feitos pelo ator e me fazia várias perguntas mentais: “Como ele vai sair dessa agora? Para onde ele está indo com essa história? Ele está realmente perdido ou isso faz parte da encenação? A apreensão e a expectativa causadas pelo jogo entre o ator, a estrutura e a interação eram mais interessantes que as narrativas ficcionais das histórias que ele tentava contar e desistia.

Poderia resumir a peça como um jogo metateatral sobre o fracasso criativo. Ao não conseguir desenvolver suas ideias e se perder no *brainstorm* das possibilidades, o autor/personagem se confunde com o autor/ator da peça. Para mostrar ao público que o ato criativo é um risco iminente, Felipe Rocha realmente se arrisca ao se abrir para a imprevisibilidade da interação e da inserção de um espectador em cena. A maneira como Rocha performa a criação faz com que o processo se torne o produto, como comenta a dramaturga Fátima Saadi, “esse me parece ser o veio principal do trabalho: a afirmação de que o espaço teatral é um lugar de desvelamento não só da trama ficcional, mas, sobretudo, de seu processo de estruturação (Saadi, 2009).



Fig. 8. Espetáculo *Ele precisa começar*. O ator Felipe Rocha (esq.) em interação com a plateia. Foto: Divulgação. 2009.

Assisti à peça uma única vez, em 2012, no Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte. Na ocasião, a mulher que se voluntariou para contracenar com Felipe Rocha proporcionou diversos desafios ao ator/autor. Com uma personalidade indomável, a convidada se deixou levar pelo encanto de estar no palco e muitas vezes ignorava as propostas do ator que, para conduzir o jogo entre a estrutura e a improvisação, precisou forçar diretivas nem sempre solícitas. O desencontro entre o ator e a convidada se intensificava na medida em que ele propunha caminhos e ela os negava ou propunha outra coisa. O impasse da situação criada

pela própria peça se tornou incontornável e tensionou toda a plateia. Na posição de espectador, fiquei bastante apreensivo para acompanhar como o ator lidaria com uma participação tão divergente. Ao mesmo tempo, é interessante perceber que esse conflito real e inesperado enriquecia a proposta cênica, pois a dificuldade do autor/personagem em criar uma história foi intensificada pela dificuldade real do ator em se relacionar com a espectadora. No entanto, considero que, em algumas maneiras de conduzir, Felipe Rocha expôs a espectadora negativamente, julgando abertamente a dificuldade dela em embarcar em suas ideias. Na minha percepção, esses momentos enfraqueceram o jogo, pois criava uma relação de hierarquia e certo constrangimento.

Observo que o conflito entre situação e representação, como aborda Oscar Cornago (ver p. 75), aparece com ênfase em *Ele precisa começar*, visto que o encontro com o público e a interação com espectadores se torna o eixo por onde orbita a cena, a dramaturgia e os demais elementos da peça, assumindo os riscos do convite à participação. Isso fica evidente quando o ator vivencia performativamente as dificuldades do ato criativo enquanto a peça é construída diante e com o público. Em entrevista para o Jornal Estado de Minas, quando trouxe a peça para Belo Horizonte, Felipe Rocha, diz que “a historinha é menos importante do que a relação do ator com o espectador. Para mim, como ator, vejo a peça como um exercício legal de estar aberto. Para o espectador, é a percepção de um jogo muito vivo” (Rocha *apud* Braga, 2012).

Um dos pontos que me interessavam na proposta de *Ele precisa começar*, além do jogo interativo, era como o ator/autor se coloca em um trabalho de dupla presença: como personagem e como performer. Não era necessário um pacto ficcional para estabelecer a relação com o público. A atuação performativa (fazer e mostrar o fazer) conduzia o jogo metateatral (um ator tentando criar uma peça sobre um autor tentando criar uma história) e a relação com o espectador. Inclusive a espectadora que assumia o papel de Fátima era tratada como personagem ficcional e como espectadora real, confundindo as camadas de realidade e ficção. Ainda que faça surgir diversos personagens e histórias, a peça se apoia naquilo que Féral (2008) chama de “estética da presença” e se afirma como experiência de cocriação ao propor o jogo: “Vamos construir uma história juntos? Por onde começamos?” Essa forma de atuar transitando entre momentos ficcionais, mas sem se fixar em uma lógica de personagem, era um caminho que pretendíamos seguir em *Fauna*.

Outro ponto que me chamou atenção foi a maneira como a peça trabalha a metateatralidade. Como relata o próprio autor em entrevista, a peça é, antes de tudo, “sobre qualquer pessoa que precisasse começar qualquer coisa, seja abrir um restaurante, aprender a

tocar um instrumento, viajar. A peça é sobre esse desejo de realizar coisas” (Rocha, 2020). A dramaturgia aproveita o jogo metateatral para tocar em discussões que se expandem a outros âmbitos da vida e, ao ampliar seu campo contextual, estabelece pontes de contato com espectadores não necessariamente iniciados no teatro ou familiarizados com processos criativos. Mais do que sobre como criar uma peça de teatro, *Ele precisa começar* aborda a pulsão criativa daqueles que desejam alguma mudança ou movimento em suas vidas. Os diversos apontamentos da dramaturgia, entrelaçados em camadas, abrem diferentes portas de entrada para o público.

O texto da peça se inicia assim:

Ele Precisa começar. Já vão ser 21h15 e ele já está com 35 anos, vocês já vão estar todos sentados, olhando pra mim, esperando por ele. Hoje é dia 21 de outubro de 2007, são 12h37, ele está sozinho num quarto de hotel, sentado na cama, as costas na parede, um laptop no colo, vestindo um moletom listrado, preto e amarelo, e uma samba-canção azul (que vocês não vão ver, porque as pernas dele estão embaixo de um lençol verde-água). O hotel é simples, quase cafona, tem um pôster na parede com a palavra Champagne e o retrato de uma mulher, com gel no cabelo e um *blush* azul na bochecha, bem anos 80. Hoje é uma segunda-feira e ele tem o dia inteiro de folga. Ele resolve começar. Ele não projeta uma estrutura do que ele quer dizer ou de onde ele quer chegar. Ele prefere começar da primeira frase, sem saber aonde ela vai dar. E resolve que a primeira frase é ele precisa começar. E que a segunda é já vão ser 21h17 e ele já está com 35 anos, vocês já vão estar todos sentados, olhando pra mim, esperando por ele. Agora ele pára um pouco.

Posso te pedir um favor? Tem uma hora em que eu vou dizer “Nessa hora, podia cair do teto um pano grande e suave que cobrisse a gente lentamente.” Eu vou pedir pra você, nessa hora, me cobrir com esse lençol verde-água. Vai ser daqui a uma meia hora, então não precisa ficar preocupado, pode ouvir a história tranquilamente e, na hora, se você esquecer, provavelmente alguém vai te cutucar. Obrigado (Rocha, 2007, p. 3).

Nas primeiras falas da peça, o ator/autor já estabelece o jogo metateatral, a ação performativa e a relação interativa com o espectador. “Ele” é o autor/personagem, duplo do próprio autor da peça. O jogo entre a primeira pessoa (ator/autor), terceira pessoa (autor/personagem) e segunda pessoa (você, espectador) emaranha as camadas narrativas e relacionais. A ação não segue unidade espacial ou temporal, salta por diferentes lugares, datas, horários. Passado, presente e futuro também se misturam, “já vão ser 21h15”, “vocês vão estar todos sentados, olhando pra mim”, “hoje é uma segunda-feira”, “vai ser daqui a uma meia hora”. Na segunda parte do texto citado, o autor realiza uma interação mais direta ao pedir um favor a alguém da plateia, uma tarefa simples que deverá ser feita por ele “daqui a

uma meia hora”. É a primeira vez que Rocha aborda diretamente um espectador, abrindo caminho para uma prática constante durante a peça.

Assim como em *Hysteria*, *Ele precisa começar* propõe a cumplicidade com o público desde a sua entrada. Como ator, Felipe Rocha possui uma presença enérgica e ajusta sua sintonia com o público na medida em que percebe suas reações. Sobre a abordagem do público por Rocha através da atuação, o crítico Rafael Gomes (2009) comenta: “ele é ator de uma profunda simpatia, no sentido mais amplo do termo. [...] O eixo central de sua performance é a sua própria presença e sua capacidade sempre precisa em provocar a busca por imagens ativas e poéticas” (Gomes, 2009). Ao convidar o espectador a construir imagens, o ator/autor engaja o público ao estado de cocriador. Mesmo sem precisar estar no palco, o espectador é acionado a participar da construção da cena. Como forma dramatúrgica, Rocha explora a narrativa como ponte de diálogo com o público. O ator narra suas ideias enquanto as materializa no espaço por meio de seu corpo, ao mesmo tempo em que, por um registro de atuação propositalmente vacilante, como se nunca estivesse certo do que faz, ele solicita à plateia a sua contribuição criativa. Seu estado errante abre lacunas que ajudam a trazer o espectador para a coparticipação. Gomes completa que “ele pode não estar dizendo um texto com progressão dramática ou relações causais claras, mas os elementos que traz para a troca estética e emotiva estão sempre vivos, sempre instigando atmosferas e sensações, sempre causando algo” (Gomes, 2009).

Até o momento em que alguém do público entra em cena, Rocha já realizou diversas interações com a plateia, o que faz da entrada da espectadora uma consequência aparentemente natural da dinâmica interativa construída aos poucos. O ator/autor demonstra que não quer apenas contar histórias para o público, mas convidá-lo a brincar de inventar histórias coletivamente. A dramaturgia introduz a personagem Fátima antes do momento do convite ao espectador para representá-la, de modo que, quando isso acontece, a plateia já sabe quem é a personagem:

Ele tem uma ideia: ele vai pedir a um de vocês que troque de lugar com a Fátima. E ele fica muito entusiasmado com essa ideia, ele precisa confessar, porque a ideia é ótima! Vai trazer um efeito dramatúrgico instigante, inesperado, vai colocar cada um de vocês na iminência de ocupar uma nova posição em relação à história, vai dobrar o número de pessoas contando essa história sem ônus algum. [...] Ele acabou de ter essa ideia. Ele não sabe nem como ela vai ser, se vai usar brinco de argola, bigode, óculos de aro grosso, *piercing* na sobrancelha... Mas embora a gente não saiba o que vai se passar, já vai haver uma espécie de acordo tácito entre nós todos sobre o que pode e o que não pode acontecer com ela. Por exemplo: A gente já vai saber que eu não vou machucá-la, que eu não vou encostar nas suas partes íntimas, que eu

não vou estragar a sua roupa (de maneira definitiva), eu não vou colocar suavemente a minha língua dentro da sua orelha fazendo pequenos movimentos circulares. Daqui a pouco eu vou me sentar do seu lado, vou conversar com ela, vou cantar uma música pra ela, dependendo dela talvez eu deite a minha cabeça no seu colo, eu vou deixar que ela me salve, eu vou mostrar pra ela o meu próprio super-herói, a gente vai sair dessa sala, eu vou convidá-la pra um passeio de carro, vou convidá-la a pular do alto de um prédio, sem paraquedas... E cada uma dessas coisas, ela só vai aceitar se quiser. Isso ele gostaria que estivesse claro pra ela: Que nessa história, o que ela quiser fazer, ela pode fazer. E o que ela não quiser fazer, ela não precisa fazer (Rocha, 2007, p. 8).

Nessa fala, além de fazer o convite ao espectador, Rocha explicita as regras do jogo. Ele frisa que não sabe o que pode acontecer e que a interação será respeitosa. Finaliza dizendo que a pessoa terá liberdade para agir e para aceitar ou não as propostas do ator, sendo isso parte do jogo. Também adianta algumas cenas que poderão acontecer à frente (e que de fato aconteceram quando eu assisti, como o salto de paraquedas do alto do prédio). Ao antecipar as cenas, Rocha explicita a estrutura dramaturgica e informa ao público que não se trata de pura improvisação.

Comparando a dramaturgia escrita com o dia em que assisti à peça, o ator/autor passa por todos os momentos do texto. O objetivo de cumprir a estrutura e improvisar com o espectador sem se perder é o desafio constante que vivifica o jogo de cena. Apesar de afirmar com frequência que não sabe o que vai acontecer ele sabe, pois tem um roteiro a seguir. Surge então o questionamento: quem não sabe o que vai acontecer? O autor/personagem a criar suas histórias? O ator/autor ao interagir com o público? Ambos? Pois mesmo a imprevisibilidade da participação dos espectadores faz parte da estrutura e a alimenta. Essa aparente contradição complexifica e enriquece a poética metateatral, pois seria mais correto dizer que o ator/autor sabe o que vai acontecer, só não sabe como, pois os caminhos que ele fará para seguir a dramaturgia depende de como acontecerão as interações com o público e de como essas interações afetarão a execução da peça.

Eu não sei o que fazer, eu não sei para onde ir, não sei como continuar, eu quero parar! Ele acha que já deu. Ele se pergunta: se a gente disser que é assim que termina, tudo bem? Que a história que a gente tem é essa. Tem gente que vai gostar, tem gente que não vai gostar, mas chega uma hora em que o sujeito tem que dizer: É isso aí, é o que temos. Pronto (Rocha 2007, p. 15).

Em todo o texto, a dramaturgia cruza primeira e terceira pessoa, confundindo ator e personagem. “Eu não sei o que fazer”. “Ele acha que já deu”. O embaralhamento performativo/dramático inclui o espectador e se torna difícil distinguir o que é previamente

ensaiado e o que não é. “Meu objetivo é simplesmente conseguir terminar o texto”, resume Felipe Rocha em entrevista para a Folha de S. Paulo (Rocha *apud* Quintela, 2009). Ou seja, ainda que aberto a todo tipo de intervenção e contribuição do público, Rocha mantém o propósito de executar a dramaturgia do início ao fim. É nesse jogo de forças (seguir a estrutura x vivenciar o inesperado) que o ator/autor dança. Dançar, inclusive, é um verbo bastante adequado para metaforizar a forma como Rocha conduz a peça. Movimento, ritmo, amplitude, velocidade, pausa, contenção e expansão, ocupação de espaço, são aspectos que definem bem seu modo de estar em cena e de performar a dramaturgia.

O deslocamento veloz e brincante que Felipe Rocha desempenha entre texto e improvisação, situação e representação, em *Ele precisa começar* também foi uma de nossas referências em Fauna. Construir um espetáculo que valorizasse em igual medida o trabalho com o texto escrito por mim e por Assis Benevenuto e o jogo improvisacional do qual também tínhamos interesse e experiência em comum. A peça de Rocha motivou importantes discussões sobre como estabelecer com o público um estado de cocriação que ressaltasse menos a representação que a situação. A pesquisadora Julia Guimarães Mendes afirma que “a ‘situação’ (Cornago, 2016) ativada pela obra torna-se parte da sua construção de sentido. Mais do que pensar somente no que se passa no palco, esse tipo de obra parece exigir um olhar menos apressado sobre o que ocorre entre palco e plateia” (Mendes, 2017, p. 217).

No entanto, mesmo criando a ponte entre palco e plateia, *Ele precisa começar* mantém a divisão espacial entre ambos, com exceção do momento em que a espectadora assume o papel de Fátima e permanece em cena. Nesse caso, a divisão potencializa o jogo, pois o ato de atravessar a fronteira entre a cena e o público explicita o caráter metateatral. O espectador nunca se esquece de que está no teatro e de que o seu lugar de espectador pode ser transgredido. “Nesse tipo de criação, o público, mesmo quando está no espaço convencional de um teatro, poderia ser visto como protagonista coletivo de uma segunda representação, já que passa a fazer parte da situação projetada pelo espetáculo” (Mendes, 2017, p. 224). Já em *Fauna*, nossa intenção era não trabalhar com a divisão espacial, misturando atores e espectadores no mesmo ambiente.

Um aspecto de *Ele precisa começar* que não queríamos em *Fauna* era que a participação do espectador fosse bem delimitada pela encenação em momentos interativos. Para o nosso espetáculo pretendíamos construir uma dinâmica onde as conversas com o público pudessem estar mais diluídas na estrutura e acontecer com menos previsibilidade. No meu diário de processo escrevi:

Uma peça em que nós e público não sabemos quando a interação começa ou termina? Sensação de diálogo permanente. Mas temos que saber entrar e sair com sutileza (Diário de processo, 2016).

Esse excerto registra o desejo que tínhamos de arriscar um controle menos rígido da condução do espetáculo, dando ao espectador uma maior autonomia que chegasse a nos surpreender. “Temos que saber entrar e sair com sutileza” revela minha preocupação com a atuação na condução das interações de modo que as conversas não começassem ou terminassem de maneira dura, o que poderia afastar o espectador em vez de aproximá-lo. Dubatti (2016) chama de “sentimento de contágio” quando o espectador se sente estimulado a fazer teatro enquanto assiste. Um impulso que não necessariamente se concretiza em ação, mas que permanece latente e perceptível durante o acontecimento teatral. “É o desejo de participar mais ativamente dessa excepcionalidade através da geração de *poiesis* produtiva. [...] O contágio faz que o espectador sinta o desejo de ‘ser’ o teatro. ‘Vou ao mar para ser o mar’” (Dubatti, 2016, p. 171).

Outro ponto que identificamos tanto em *Ele precisa começar* quanto em *Hysteria* foi a percepção de uma encenação simples, de rápida compreensão e a apropriação do espectador. A linguagem do texto também é simples, sem o emprego de um vocabulário rebuscado que pudesse limitar a comunicação com o público. O coloquialismo da fala era um importante recurso de aproximação com a plateia. Felipe Rocha relata que sua peça se apoia em “uma estrutura muito simples, [...] eu opero a luz e o som, o que pra mim fala desse sujeito que manipula todos os elementos pra contar a história. E a peça tem um jogo de abertura pro que o público propõe na hora, podendo desviar um pouco do texto escrito pra depois voltar” (Rocha, 2007, p. 18). O despojamento na execução e o caráter processual retira o espetáculo do pedestal de obra de arte e encoraja o espectador a “tocá-la”.

Estudamos juntos o conceito de obra aberta proposto pelo escritor e linguista italiano Umberto Eco (1991), como uma proposta que visa a “uma relação frutiva, ou seja, o mundo das relações, não a obra resultado, mas todo o processo que preside a sua formação até a apresentação frente ao público; não a obra-evento, mas as características do campo de probabilidades que a compreende” (Eco, 1991, p. 10). Sob esse ponto de vista, uma obra aberta se abre principalmente para a situação relacional com o espectador. Para nós, uma dramaturgia enquanto obra aberta, ainda que possua uma estrutura fixa que se repete, deve se permitir afetar pela presença do público, aceitar suas intervenções e incorporá-las no acontecimento. Pensávamos bastante nisso enquanto escrevíamos a dramaturgia de *Fauna*.

Eco especifica um tipo de obra aberta como obra em movimento, quando esta é capaz “de reproduzir-se caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como eternamente nova” (Eco, 1991, p. 51), mas pondera que uma obra aberta não é um “convite amorfo à intervenção indiscriminada [visto que] o autor oferece ao fruidor uma obra a acabar [...], mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra” (Eco, 1991, p. 62). A análise de Eco de que a abertura da obra não suspende sua autoria nos interessava, pois, como um grupo que valoriza a criação de dramaturgias textuais autorais (que inclusive publicamos em livro), entendemos que a abertura criativa para o espectador está circunscrita no momento da execução do espetáculo, no âmbito do acontecimento, mas conserva a obra em sua estrutura. Mesmo dispostos a mergulhar na performatividade e na imprevisibilidade do encontro, queríamos construir uma peça teatral que pudesse ser vista como uma obra “e não como coágulos de elementos casuais prontos a emergir do caos em que estão, para se tornarem uma forma qualquer” (Eco, 1991, p. 63).

• ***Aquilo que meu olhar guardou para você***

Em 2012, o Quatroloscinco conheceu o grupo Magiluth, coletivo teatral de Recife/PE, quando ambos se apresentaram no Festival de Curitiba. Desde então, os dois grupos mantêm diálogo constante que resultou em projetos de intercâmbio e parcerias. Fundado em 2004, o Magiluth é atualmente composto por seis atores: Bruno Parmera, Erivaldo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres, Mário Sergio Cabral e Pedro Wagner. É considerado um dos mais importantes grupos teatrais da cena nordestina atual, tendo produzido nove espetáculos, além de performances e experimentos cênicos. Para o jornalista e crítico teatral Márcio Bastos (2022), o Magiluth “se insere no contexto de grupos do nordeste [...] que, nas últimas décadas, têm redefinido as dinâmicas do teatro no Brasil, estimulando um olhar para além do eixo Rio-São Paulo” (Bastos, 2022). Com uma produção experimental e diversificada, o grupo desenvolve dramaturgias autorais pautadas pelo “jogo de espelhos entre real e ficcional e o chamamento da plateia para integrar a cena, [...] apostando em uma maior radicalidade do jogo performático e da metalinguagem” (Bastos, 2022).

Quando conhecemos o Magiluth, em 2012, assistimos ao espetáculo *Aquilo que meu olhar guardou para você*, que fazia sua estreia no festival. Curiosamente, a peça tem direção de Luiz Fernando Marques, mesmo diretor de *Hysteria*. Segundo *release* no site do grupo, *Aquilo que meu olhar guardou para você* “adota a postura de ‘testemunho imparcial’, contando relatos que poderiam ser objeto de vários contos” e busca mostrar “uma visão mais

aprofundada das cidades com foco nas figuras, histórias e fluxos de todo o tecido social”³¹. Construída coletivamente durante o processo criativo, a dramaturgia final é assinada por Giordano Castro, um dos atores do grupo.

Em oposto a *Hysteria, Aquilo...* tem elenco formado somente por homens. Essa informação não é um tema central da dramaturgia, mas se torna evidente e se acumula entre as várias camadas narrativas e performativas do espetáculo. Logo no início, enquanto os atores se movimentam inquietamente, o público é convidado a manipular um projetor que mostra fotos da cidade onde o espetáculo acontece. Esse dispositivo espacial e dramático contextualiza geograficamente o espetáculo, gera identificação afetiva no público local e curiosidade no público que não conhece a cidade, acionando o caráter performativo da encenação: não estamos em nenhum outro lugar senão aqui, neste teatro, nesta cidade. Os atores se colocam como eles mesmos e se chamam pelos nomes reais. Poucos elementos cenográficos e objetos são postos em cena. Quase tudo se dá pela atuação e pela interação com os espectadores. Imagens são criadas a partir de memórias e curtas histórias narradas e performadas pelo elenco. Na parede, um roteiro com todas as cenas revela a ordenação da dramaturgia e não deixa espaço para a ilusão realista. O jogo está explícito.

Aquilo... projeta diversos vetores de comunicação com o público e trabalha com cenas concomitantes que obrigam o espectador a decidir o que vai acompanhar, pois não há a possibilidade de uma apreensão global de tudo o que acontece. Para o crítico Amílton de Azevedo (2019), a peça apresenta “homens que brincam, que brigam, que amam, que choram. É sobre memória, sobre desejos e sobre afetos. [...] O que se evidencia é a beleza das pequenezas do cotidiano. O que pode emergir de situações simples” (Azevedo, 2019). A dramaturgia do espetáculo apresenta histórias pessoais singelas, quase insignificantes e as transforma em intensos momentos ora subjetivos ora coletivamente relacionais. Os atores aproveitam a presença do espectador para poetizar o trivial. A todo momento somos lembrados que a peça é um encontro entre desconhecidos e cada pessoa ali tem uma história pra contar.

Nas nossas discussões, três aspectos da obra nos chamavam mais atenção: a atuação como jogo não-dramático, a ambiguidade sobre real e ficcional e a apropriação do espaço do teatro. Os atores do Magiluth performam suas biografias e recordações em um registro de atuação que é, ao mesmo tempo, distanciado e íntimo. Essa maneira de atuar está afinada à metateatralidade da encenação e não os enquadra na lógica dramática de personagens. Como não há quarta parede, o espectador é envolvido continuamente pelas ações do elenco e se

31 Release do espetáculo. Site do Grupo Magiluth. Disponível em: <https://www.grupomagiluth.com.br/aquilo-que-meu-olhar-guardou-para-voce>. Acesso em: 10 jul. 2023.

torna coparticipante. Em certo momento, o público é encorajado a contar suas próprias histórias. Se os atores são eles mesmos e estão em cena, despidos de personagens, o espectador também pode estar em cena sem necessariamente representar outra coisa.

Somado à atuação performativa está o intrincado jogo narrativo que não nos permite distinguir o que é documental e o que é invenção. Instaura-se uma espécie de realismo fantástico que flerta com o inverossímil, mas se apresenta como verdadeiro. O entrelaçamento das diversas histórias formam um tecido que funde imagens surreais com acontecimentos cotidianos. Na brincadeira de inventar, tudo é tomado como possivelmente real. À materialidade patente da cidade na qual estamos e da qual se fala, juntam-se as cidades invisíveis, subjetivas, memoriais e oníricas. O corpo é comparado à cidade, lugar de trânsito, acontecimentos, transformações. “[A cidade] é o universo da ação, com este olhar de fora sobre essa enorme cidade, que por vezes acinzentada e massacra nossas subjetividades. Mas a cidade de fora é só parte do assunto; o Magiluth fala das cidades de dentro de cada um de nós” (Azevedo, 2019).



Fig. 9. Espetáculo *Aquilo que meu olhar guardou para você*. O público sai da plateia e “invade” o palco. Foto: Bernardo Cabral. 2013.

Na proposta de *Aquilo...*, o espaço do teatro é assumido abertamente como um lugar a ser criado e manipulado por atores e espectadores. Diferente de *Hysteria*, onde a carga

histórica do espaço alimenta a ficção, em *Aquilo...* a caixa preta é uma arena de jogo. A encenação brinca com o modelo do teatro italiano dividido em palco e plateia em relação frontal. Os atores enfatizam que há uma separação entre eles e os espectadores para que, a partir da metade da peça, o público seja convidado a transpor essa fronteira e ocupar a área de cena. O espectador que decide ir para a cena, experimenta a peça-jogo³² e participa ativamente das dinâmicas propostas, já os que ficam na plateia podem assistir ao espetáculo à maneira tradicional. A autonomia de interagir ou não, ir ao palco, voltar para a plateia, evidencia que a organização espacial do teatro tradicional pode ser transgredida. A partir do momento em que a plateia invade a cena, os atores se abrem para a imprevisibilidade das conversas com os espectadores, tensionando a estrutura dramática previamente ensaiada, tornando-a porosa aos elementos inéditos que podem surgir. Encorajado a também contar suas histórias, os espectadores ganham momentos de protagonismo, como quando uma pessoa escolhe a música que irá encerrar o espetáculo.

O cenógrafo, pesquisador e professor Cristiano Cezarino Rodrigues (2008) observa “o espaço como participante do jogo” (Rodrigues, 2008, p. 50) quando a proposta cênica trabalha o espaço, seja ele o teatro ou um espaço não convencional, como elemento produtor de teatralidade. “Ele contamina a cena e a cresce em sentido” (Rodrigues, 2008, p. 104). Nessa percepção, a noção de espaço cênico não se constrói na adaptação ou ajuste a um lugar preexistente, mas “na eliminação da dicotomia que distingue o espaço cênico do evento do seu *site* de inserção. O espaço cênico passa a ser mais que o lugar da ação, torna-se um lugar de ação (Rodrigues, 2008, p. 110).

É possível identificar essa forma de trabalhar o espaço em *Aquilo...* Sendo um participante do jogo, o espaço é um sujeito ativo que produz ação e relações com os outros “jogadores”. “O espaço do jogo, portanto, constitui-se no espaço cênico em cujos aspectos lúdicos são ativados” (Rodrigues, 2008, p. 20). Nessa arena, o grupo Magiluth constrói, dramaturgicamente, múltiplas relações espaciais: a cidade em que se está, o lugar teatral e sua arquitetura palco/plateia, os espaços gestuais e simbólicos que surgem e se esvaem no jogo entre atores e espectadores, os lugares ficcionais trazidos pelas histórias, o lugar de convívio entre os corpos presentes. O edifício teatral é sua própria metacenografia, expondo seus mecanismos de teatralidade.

32 O Grupo Magiluth denomina o espetáculo *Aquilo* que meu olhar guardou para você como uma peça-jogo. “A peça-jogo é apresentada/jogada por cinco atores/jogadores num intenso fluxo de ‘conta’ e ‘mostra’, ora histórias são narradas, ora são interpretadas, vividas e compartilhadas no diálogo direto com a plateia”. Fonte: Site do Grupo Magiluth. Disponível em: <https://www.grupomagiluth.com.br/aquilo-que-meu-olhar-guardou-para-voce>. Acesso em: 10 jul. 2023.

Assim como em *Hysteria*, a relação entre o dentro e o fora é tensionada pela dramaturgia pela ação de um dos atores que entra e sai do teatro diversas vezes, em busca de algo perdido. Suas saídas e o tempo que fica ausente (habitando o fora) geram expectativas em quem está no teatro (dentro). O corpo que pode entrar e sair subverte as regras do jogo, como um elemento transgressor que intrinca ainda mais as camadas que compõem o pacto relacional com o público e dinamiza a sobreposição ficção/realidade. O ator realmente está lá fora ou escondido no interior do teatro? Onde se dá a realidade, lá fora ou aqui dentro? Como aponta Cristiano Cezarino Rodrigues, “o grau de maturidade das relações estabelecidas entre o espaço, o *performer* e o público define a complexidade do jogo, que se caracteriza por ser, justamente, a tensão gerada pelo processo dialético entre o que realmente é e o que se apresenta” (Rodrigues, 2008, p. 90).

Aquilo que meu olhar guardou para você pode ser realizado no teatro convencional, alternativo, galpão, sala ou auditório. A única necessidade espacial é a possibilidade de demarcação dos espaços de cena e de plateia que será quebrada na metade do espetáculo. Essa versatilidade também era uma característica que queríamos em *Fauna*. Pensávamos um espaço cênico que pudesse ser criado em qualquer lugar ondeoubessem os espectadores. Ao mesmo tempo, desejávamos criar algum tipo de ambientação imersiva, que não fosse cotidiana e que pudesse transportar o público para um espaço/tempo suspenso que privilegiasse o contato e o convívio. O desafio era, justamente, combinar estes dois desejos. Conseguir versatilidade e especificidade significava encontrar soluções cenográficas simples e eficazes. Para nos ajudar, convidamos o cenógrafo Ed Andrade, cuja essencial contribuição relato no Movimento 3.

Revisitar os espetáculos *Hysteria*, *Ele precisa começar* e *Aquilo que meu olhar guardou para você* nesta pesquisa é uma forma de demonstrar que o trabalho criativo do Quatroloscinco se orienta pelo diálogo com diversas referências e não se esquivava de se deixar influenciar por práticas e poéticas que de alguma forma nos inspiram e se conectam com a pesquisa de cada espetáculo. Também é uma maneira de reconhecer e reverenciar a produção teatral feita na prática de grupo e sua importância como produtora de pesquisa, conhecimento, metodologia e experimentação que renova a cena cultural do país.

As três peças são representativas de uma geração de grupos formados nos anos 2000 que apostaram na criação de obras autorais a partir de processos essencialmente coletivos que enfatizam o jogo atoral, não separam a construção dramaturgica da encenação e miram o espectador como um cocriador em potencial. Nessas peças, teatralidade e performatividade trabalham juntas e em correlação para que o espaço da cena seja um campo receptivo à

presença ativa do público, elemento essencial do tecido cênico e dramaturgico. O público não só assiste à cena, mas se assiste em cena, podendo ser dela cocriador. De diferentes modos, as peças criam uma poética relacional, convivial e afetiva, composta pelos corpos de atores e espectadores, que dilui, extingue ou brinca com o espaço liminar³³ que distingue palco e plateia. Os atores-dramaturgos, além de executar e conservar a estrutura, abrem a obra para os espaços relacionais e assumem a situação de risco imponderável que se estabelece com a presença do público enquanto criador autônomo. Nessas propostas, os espectadores são instigados a coabitar o espaço cênico, produzindo poéticas, tensionando a cena e experienciando as ações efetivas que suas presenças ocasionam, assumindo, assim como os atores, uma postura performativa. “A ação performativa do espectador consiste nesta produção de sentido, em movimento com a obra, deslizando pela fluidez das oscilações entre os elementos de teatralidade e de performatividade” (Pais, 2014, p. 126).

Outras referências também apareceram enquanto criávamos *Fauna*, mas as três aqui analisadas foram, sem dúvida, as que mais povoaram nossos debates, tanto pelo impacto que nos causaram como espectadores como pela verticalidade de pesquisas quem tomam o fazer teatral e seus elementos cênicos como “matéria que se fragmenta, expande, contrai ou transforma de modo a escavar neles um espaço aberto a negociações, encontros e correlações (Pais, 2014, p. 125).

33 Patrice Pavis (2003) conceitua o espaço liminar como a borda que separa cena e plateia, “marcada com maior ou menor intensidade [...] que o ator traça mentalmente para se isolar do olhar do outro” (Pavis, 2003, p. 142). Uma das maneiras mais conhecidas de demarcar o espaço liminar é pela convenção da quarta parede.

MOVIMENTO 3. Desmontagem de *Fauna*: da relação entre dois atores à criação de um espaço para conversar

O terceiro movimento realiza a desmontagem descritiva de *Fauna*, conversando com a noção de desmontagem tal como pensada por Ileana Diéguez Caballero (2014, 2018), trabalhando o relato do processo de criação, a partir de três camadas de estudo desenvolvidas simultaneamente: a) Camada textual: relativa à criação do texto da peça durante os ensaios; b) Camada relacional interna: sobre a relação entre os dois atores/autores em cena e a exploração da intimidade e do vínculo afetivo no jogo atoral; c) Camada relacional externa: sobre como surgiu a ideia de coparticipação do espectador, como os ensaios abertos aprofundaram o caráter convivial do espetáculo e como se definiu a conversa como eixo poético e a temático da obra, primeiro entre os atores e depois com o público. Parto do conceito de desmontagem em diálogo com a ideia de descrição densa (Geertz, 2008) na tentativa de exercitar articulações entre o olhar do artista imerso no processo criativo e o olhar distanciado do pesquisador ao relatar as experiências vivenciadas para desvelar caminhos e errâncias da criação.

*As almas são incomunicáveis.
Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.
Porque os corpos se entendem, mas as almas não.*

Manuel Bandeira

Neste movimento, empreendo um relato detalhado sobre o processo de criação de *Fauna*, ocorrido entre abril e setembro de 2016. Inspiro-me no conceito de descrição densa proposto pelo antropólogo Clifford Geertz³⁴ (2008) que consiste em um método de observação e análise interpretativa de uma experiência vivida em campo, neste caso, o processo criativo de uma peça de teatro. Em Geertz, para produzir uma descrição densa é preciso trabalhar a ideia do “estar lá”, ou seja, o pesquisador deve estar fisicamente presente no ambiente investigado, em experiência de imersão. No contexto deste movimento, o ambiente investigado aconteceu há muito tempo, em 2016, e essa distância temporal muitas vezes dificulta sua rememoração e, conseqüentemente, seu relato e, por isso, se vale de todo e qualquer registro, documento, rastro que me ajudou a reconstruí-lo. É importante considerar que “o ‘estar lá’ constitui-se sempre em um paradoxo, pois o pesquisador é o observador e o narrador [de um fenômeno] que ele, e apenas ele, conheceu, sob determinadas circunstâncias que ele, e apenas ele, experienciou” (Talamoni, 2014, p. 56). Sendo assim, o processo criativo de *Fauna*, apesar de ter sido vivenciado por vários artistas, se torna único ao ser descrito a partir da minha elaboração pessoal.

Sobre subjetividade, Geertz assinala que não é possível considerar a descrição densa como um texto neutro ou imparcial que o qualifique como “escrita científica”. “As alegações de imparcialidade foram adiantadas em nome da adesão disciplinada a processos impessoais de pesquisa, do isolamento institucional do homem acadêmico das preocupações imediatas do cotidiano e seu compromisso vocacional com a neutralidade”, critica Geertz (2008, p. 108). A subjetividade da descrição densa imprime ao texto sua identidade. “A forma com que o autor se manifesta no texto, a maneira como constrói seu discurso, formula suas ideias e os recursos linguísticos que ele utiliza [...] exprimem essa identidade textual e dão indícios de sua sensibilidade e história de vida” (Talamoni, 2014, p. 61).

O ator, performer e pesquisador Matteo Bonfitto (2019) reflete sobre como a descrição densa trabalhada em relatos de processos criativos pode ir além de um procedimento objetivante. Bonfitto argumenta que a descrição densa não “envolve apenas o que se

³⁴ Clifford Geertz (1926-2006) “é um dos antropólogos que fazem a virada performativa, nos anos 1970. Com Victor Turner e outros pesquisadores, ele compõe uma linhagem dramatúrgica de estudos de performance na antropologia. E concebe a performance como uma expressão da experiência” (Dawsey, 2013, p. 293).

decodifica, o que se decifra do já conhecido, como também uma projeção de todos os fatores e processos perceptivos, sensoriais, subjetivos” (Bonfitto, 2019, p. 67). Assim, expõe também as tensões, incertezas, abstrações e sensações não racionais típicas das experiências em processo. Ao não buscar uma normativa homogeneizante, de ordem cartesiana, uma descrição densa pode desnudar o processo criativo e revela sua qualidade lacunar que abre espaços para novas descobertas, tensões, surpresas e dúvidas, que ativam a postura criativa do pesquisador-narrador.

Ainda que esta não seja uma pesquisa de cunho antropológico, considero que me engajei em um percurso autoetnográfico por uma abordagem qualitativa que refaz o caminho criativo de *Fauna* e propõe sua desmontagem descritiva para compartilhar impressões e elaborações pessoais, reflexões críticas e conexões com outros estudos e referências que ampliam a discussão e vão além da criação do espetáculo. Para refazer esse percurso, recorro aos registros do caderno de anotações feito durante os ensaios, textos e esboços salvos no computador, fotos, *e-mails* trocados com a equipe e minha memória. É principalmente por ela que percorro este caminho que pretende ser analítico e crítico sem ser imparcial. Trabalhamos muito com as memórias pessoais e coletivas dos integrantes durante o processo criativo, assim também, o compartilhamento de memórias do público e dos atores se tornou essencial na dramaturgia da peça. Lembrar das vivências e experiências da criação de *Fauna* é um novo encontro com a obra pelos meandros de sua construção.

A professora e pesquisadora da educação Maria Helena Menna Barreto Abrahão (2012) ressalta que a pesquisa realizada por meio de narrativas baseadas na memória exigem do pesquisador a escolha de adotar conscientemente uma metodologia que

reconhece ser a realidade social multifacetária, socialmente construída por seres humanos que vivenciam a experiência de modo integrado, em que as pessoas estão em constante processo de autoconhecimento. Por esta razão, sabe-se, desde o início, trabalhando antes com emoções e intuições do que com dados exatos e acabados; com subjetividades, portanto, antes do que com o objetivo. Nesta tradição de pesquisa, o pesquisador não pretende estabelecer generalizações estatísticas, mas, sim, compreender o fenômeno em estudo (Abrahão, 2012, p. 80).

Assim, dialogo com o conceito de desmontagem, trabalhado pela artista e pesquisadora mexicana Ileana Diéguez Caballero (2014, 2018), para fazer deste relato uma desmontagem descritiva do espetáculo *Fauna*, desvelar seu percurso investigativo e “tornar visíveis os dispositivos, os detonadores, as paixões e razões de sua construção” (Diéguez Caballero,

2014, p.10). Performar, em texto³⁵, o conceito de desmontagem foi uma escolha decisiva para encontrar um caminho metodológico para a pesquisa. Ao desmontar um trabalho artístico, é possível expor caminhos ocultos que não estão no espetáculo acabado. Assim, mais do que analisar o texto final de *Fauna* e os registros em vídeo das apresentações, empreendo um trabalho que vasculha sua gênese.

Uma narrativa a partir da experiência autobiográfica não é a descrição fiel de um fato, mas, antes, como ele foi elaborado pelo narrador. Neste relato há mais sobre minha visão artística pessoal do que “a verdade” do que é narrado. Por esse motivo, não recorri aos diários de bordo produzidos pelos outros integrantes do Quatroloscinco, preferindo aprofundar minha elaboração subjetiva do processo criativo do espetáculo. Para Oliveira e Satriano (2018), em uma narrativa autobiográfica:

O autor e o espectador estão reunidos na mesma figura. Mesmo assim, garante-se o aspecto relacional visto que o eu é formado por vários “eus” e o “outro”, não se nasce sujeito, se constitui um. O si mesmo é marcado pela fluidez, é marcado por um passado, um presente e um futuro que se entremeiam (três tempos: passado-presente; presente-presente; futuro-presente) e se atualizam, uma vida em aberto, na qual o inesperado faz parte e a (re)leitura é permitida (Oliveira & Satriano, 2018, p. 373).

Nessa perspectiva, a descrição se revela como uma experiência que reconhece as limitações e encara as complexidades da memória. A autonarrativa não apenas relata, mas elabora, recria e reconstrói, assumindo também a ficcionalização dos fatos. Este enfoque metodológico faz desta pesquisa uma pesquisa-narrativa que, no ato de narrar com adensamento, elabora a experiência prática e constrói saberes que extrapolam a esfera pessoal. De acordo com Liana Serodio e Guilherme Toledo Prado (2017), uma pesquisa-narrativa pode ser entendida como “um método que se baseia no estudo de um tema em diálogo com as memórias e a materialidade dessas memórias contextualizadas e textualizadas, um diálogo único e irrepetível como as vidas o são” (Serodio & Prado, 2017, p. 12). Para os pesquisadores, o esforço investigativo se dá na compreensão da escrita como duplo movimento em direção a si e ao outro, onde “a busca é a busca de um método/percurso, que surge na escrita” (Serodio & Prado, 2017, p. 13).

Essa escolha metodológica ganhou força e suporte no contato com minha orientadora, Marina Marcondes Machado, que me apresentou ao pensamento fenomenológico. Segundo Machado (2007), a fenomenologia, como uma maneira de pensar inserida na prática

35 Utilizo a expressão ‘performar em texto’ à luz de Richard Schechner, que compreende o ato de performar como “desempenhar, apontar, sobrelinhar, exhibir fazendo” (Schechner, 2003, p. 26), considerando o processo de relatar o percurso criativo de *Fauna* como a ação a ser exposta, em busca de uma escrita performativa que, antes de descrever, seja a própria desmontagem da obra.

profissional, convida o pesquisador a “olhar com os olhos [e] ir de encontro à coisa mesma”, tal como ela se mostra, colocando “entre parênteses noções teóricas como fio condutor *a priori*” para se dedicar a um “contato direto e vivencial” (Machado, 2007, p. 5) com o fenômeno estudado. Essa maneira de pensar atribui à pesquisa um cunho poético e existencial, com “o rigor do método observacional e descritivo” (Machado, 2007, p. 6). A linguagem fenomenológica de Marina, tendo como fonte o filósofo Maurice Merleau-Ponty, busca unir subjetividade e objetividade para a construção de poéticas próprias que ela considera a marca de nossa personalidade ao ser concebida como “o conjunto de características de um artista ou autor [...], modos próprios de ser e estar no mundo, na sua relação consigo e com o outro” (Machado, 2015, p. 64). Ainda que esta tese não se aprofunde no pensamento fenomenológico, está diretamente influenciado por ela, graças ao contato com Marina M. Machado e às orientações coletivas do grupo de pesquisa Agacho – Laboratório de pedagogias teatrais, onde experimentamos a troca de vivências e pesquisas entre os orientandos.

Durante a escrita deste capítulo, revisitei o que lembro ser minha primeira referência de teoria teatral escrita como narrativa em primeira pessoa: o livro *A preparação do ator* (1999), de Constantin Stanislavski. Quando o li, ainda aluno do Teatro Universitário da UFMG, tinha 17 anos e fazia meu primeiro contato com o pensamento do mestre russo na disciplina ministrada por outro mestre, o pernambucano Fernando Limoeiro. O livro é o diário de Kostia Nazvanov, aluno de uma escola de teatro e que segue o curso do professor Tortsov, diretor da escola (e alter ego do autor). Sob uma narrativa coloquial e íntima, acompanhamos o percurso de aprendizagem do aluno narrador e, ao mesmo tempo, mergulhamos no pensamento artístico e pedagógico do mestre russo. É interessantíssima a forma como ele escolhe escrever o livro, colocando como protagonista o aluno e não o professor. O leitor acessa o método stanislavskiano pela ótica de um estudante repleto de dúvidas, incertezas e inseguranças, o que gera imediata relação de identificação que desmistifica e humaniza a densa teoria. É notável a habilidade de Stanislavski em transformar o que poderia ser um manual pedagógico em um romance literário. Imagino o percurso autobiográfico feito por ele durante a escrita do livro, publicado pela primeira vez em 1936, e o desafio em traduzir seu pensamento teatral amadurecido ao longo dos anos sob o ponto de vista de um aprendiz inexperiente. O envolvimento que sua escrita proporciona me inspirou a iniciar a minha própria narrativa sobre *Fauna*, assumindo o papel do eu-ator inserido em um processo de criação em diálogo constante com o eu-pesquisador observador.

Também me orientei pelo livro *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena* (2018), organizado por Ileana Diéguez e Mara Leal, composto por quinze artigos de pesquisadores e artistas que trabalharam a desmontagem cênica e transpõem a experiência para a narrativa textual. Dentre todos, destaco os textos das atrizes do Grupo Yuyachkani (Peru), Teresa Ralli e Ana Correa, que abordam a criação de seus espetáculos solos, e o texto de José Raphael Brito dos Santos, que compartilha entrevista feita com Tânia de Farias, da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS), com reflexões sobre a importância dessa prática para o trabalho do criador sobre si e para seu autoconhecimento em relação a uma criação coletiva. À luz desses textos, compreendi que a desmontagem de *Fauna* também se revela como uma oportunidade de me entender como artista pesquisador, exercitando um distanciamento do Grupo Quatroloscinco e da prática coletiva que, com frequência, embaralha nossas vozes e identidades.

Outro trabalho para o entendimento da desmontagem em formato textual foi a dissertação de mestrado do meu companheiro de percurso na pós-graduação Charles Valadares Tomaz de Araújo, intitulada *Teatro é infância e memória: o menino que há no homem* (2019)³⁶, pesquisa também orientada por Marina Marcondes Machado. Em sua dissertação, o autor realiza a desmontagem do trabalho cênico autoral *João-de-Barros*, articulando uma escrita autobiográfica com as memórias do processo criativo para tecer reflexões sobre o teatro para a infância.

Segundo Diéguez Caballero (2014), o termo desmontagem foi utilizado para identificar sessões partilhadas com o público nas quais artistas compartilham, em formato cênico ou performático, os elementos constituintes de processos criativos de espetáculos já encenados. O espectador tem a oportunidade de conhecer os trajetos da pesquisa que resultou em uma peça teatral, apresentados e narrados muitas vezes também com caráter espetacular. De certa forma, a desmontagem de um espetáculo pode ser vista como um novo espetáculo. Uma desmontagem só existe se houve uma montagem, e isso a difere de uma demonstração técnica, que não necessita estar vinculada a um espetáculo já encenado. No meu caso, me oriento pela ideia de desmontagem em formato textual, explorando a narrativa em primeira pessoa e seu caráter descritivo, investigativo, processual e pedagógico.

Diéguez Caballero (2018) afirma que a desmontagem, a partir de um olhar metodológico, não é uma construção ou confirmação de modelos, mas a problematização de uma obra artística sem a necessidade de se encontrar ou descobrir algo. “As desmontagens não são a crítica ou análise de um processo artístico. Também não são operações negativas ou

36 A dissertação foi publicada em livro pela Editora Javali em 2022.

simples demolições. Mais do que destruir interessa dialogar, para tanto será imprescindível determinada reconstrução do processo” (Diéguez Caballero, 2018, p. 14). Como não constitui um método específico, as desmontagens podem acontecer como discursos pedagógicos, demonstrações verbalizadas, explicações teóricas e variados formatos cênicos; são estratégias artístico-pedagógicas que buscam desenvolver uma ação autorreflexiva, um processo de autoconhecimento. Para a pesquisadora mexicana Lorena Wolffer, desmontar “é voltar para trás, [...] observar o processo a partir de seu fim, quando não se está mais vivendo, [...] seja em um papel escrito, em uma oficina ou eu uma apresentação, é reconhecer a importância da experiência por trás da criação de uma obra” (Wolffer, 2018, p. 74).

Quero desmontar *Fauna* e recriar, em conversa com você, leitor, os percursos que nos levaram a imaginar a possibilidade de uma peça-conversa: desejo de um espaço aberto onde atores e público pudessem conversar sobre determinados assuntos propostos pela dramaturgia, mas também sobre si mesmos, sendo essa dinâmica dialógica a forma-conteúdo³⁷ do espetáculo. Tarefa desafiadora, uma vez que o processo da peça ocorreu em 2016 e, desde então, muita coisa mudou: minha leitura de *Fauna*, minha relação com o teatro, o trabalho do Quatroloscinco, o país, o mundo. Revisitar uma criação vivenciada há mais de seis anos é escolher momentos, em vez de outros, para costurar uma história com alguma coerência, consciente de que um processo criativo não é linear nem organizado de antemão. Meu diário de processo não foi escrito com rigor acadêmico e, muitas vezes, não tem datas ou informações precisas. Em grande parte é um emaranhado de frases e palavras soltas, desenhos, listas de tarefas, citações e perguntas. O caos da criação, ao ser narrado aqui, foi reduzido e editado pelo meu olhar seletivo voltado para os objetivos dessa pesquisa.

Durante a escrita do movimento, abordo a concepção dramaturgical de *Fauna* a partir de três perspectivas desenvolvidas em combinação simultânea: a) Camada textual: relativa à criação do texto, as temáticas escolhidas e a linguagem utilizada na escrita a quatro mãos produzida por mim e por Assis Benevenuto; b) Camada relacional com foco nos atores-dramaturgos: sobre a relação entre os dois atores em cena, esteada na exploração da intimidade, no vínculo afetivo e nos jogos físicos de aproximação e distanciamento dos corpos, que adquirem camadas mais complexas no decorrer da criação; c) Camada relacional com foco na plateia: orientada pelo desejo de coparticipação do espectador, a partir de uma poética de aproximação entre cena e plateia experimentada em espetáculos anteriores do

37 Considero *Fauna* uma obra onde discurso e linguagem estética se misturam em relação indissociável. A experiência convivial e o encontro com os espectadores são tematizados ao mesmo tempo em que se realizam na prática. Portanto, utilizo a expressão forma-conteúdo para evidenciar essa característica da encenação, influenciado por Machado (2015), que propõe esse termo chave “procurando unidade, designando uma coisa só, [...] comunicação feita já em sua forma” (Machado, 2015, p. 63).

grupo e aprofundada em *Fauna*; e em como os ensaios abertos amadureceram a compreensão do aspecto convival do espetáculo, ao reconhecer a conversa como um dispositivo cênico fundamental da obra, primeiro entre os atores e depois com o público.

● Primeiros encontros

Em abril de 2016, o Quatroloscinco entrou em sala de ensaio para iniciar o processo criativo do seu sexto espetáculo de repertório. Nosso trabalho anterior havia sido *Ignorância* (2015), em que, pela primeira vez, os quatro atores do grupo se dividiram em funções determinadas, sendo dois em cena e dois na direção. Em *Ignorância*, Ítalo Laureano e Rejane Faria atuaram enquanto eu e Assis Benevenuto dirigimos e assinamos a dramaturgia. Vale lembrar que eu e Assis assinamos as dramaturgias do grupo desde *Outro Lado* (2011), e dessa prática contínua surgiu um método de escrita a quatro mãos, fluido e orgânico, que continuamos a desenvolver em *Humor* (2014), *Ignorância* (2015), *Fauna* (2016) e *Tragédia* (2019). Também assinamos a coautoria de dramaturgias para outras produções teatrais, como o espetáculo *Rosa Choque* (2015) do projeto Oficínio Galpão Cine Horto, produzido pelo Coletivo Os Conectores e com direção de Cida Falabella.

É importante relatar que o início da criação de *Fauna* foi adiado em dois meses, pois sofri um acidente de moto (em fevereiro de 2016) uma semana antes do primeiro encontro do processo. Apesar do susto, não sofri nenhuma lesão grave, mas precisei usar muletas e me manter em repouso até abril. Esse acidente foi determinante na criação da peça e influenciou algumas cenas da peça; retomarei mais à frente como se deu sua apropriação dentro da dramaturgia. O grupo decidiu adiar o início dos encontros a começar sem minha presença, com isso, durante a pausa forçada, trocamos materiais de leitura, filmes e referências para alimentar nosso campo de pesquisa e afinar os desejos artísticos de cada integrante.

Em abril, na primeira reunião presencial do processo criativo, definimos alguns objetivos em comum, registrados em *e-mail*, que aqui reescrevo e atualizo de forma mais elaborada:

1. Trocar as posições do espetáculo anterior: eu e Assis em cena, Ítalo e Rejane na direção.
2. Revisitar o material que recolhemos em oficinas que ministramos no ano de 2014 em Porto Alegre, Florianópolis, Porto Velho e Belém, nas quais trabalhamos com os participantes as árvores genealógicas de suas famílias, a origem, os encontros e as migrações feitas por seus pais, avós e bisavós. Esse material nos fez pensar a espécie humana como um bando animal em constante movimento por sua sobrevivência.

3. Retomar as pesquisas de integração do público ao espaço de cena que experimentamos com mais intensidade nos dois primeiros espetáculos do grupo e que havia perdido força nos dois espetáculos anteriores à *Fauna*.

4. Aproveitar a experiência em comum que eu e Assis tínhamos com técnicas de improvisação, quando integramos a Uma Cia., fundada pela diretora Mariana Muniz, em 2006, para experimentar momentos de improvisação inseridos em uma estrutura cênica e dramaturgicamente criada previamente.

5. Estrear em setembro de 2016. Achemos importante definir uma data limite para a estreia, no intuito de objetivar a criação e exercitar um ritmo mais ágil de produção. Até *Humor* (2014) vivenciamos processos muito dilatados e, a partir de *Ignorância* (2015), decidimos nos desafiar em processos criativos com durações mais curtas. Juntos desde 2007, percebemos que já havíamos desenvolvido uma forma de trabalho que poderia ser conduzida com mais assertividade.

Com cinco objetivos definidos, iniciamos a primeira fase de experimentos que duraria quatro semanas, com três encontros semanais. Leituras e escritas de textos mais livres e improvisações individuais e em dupla surgiam a partir de provocações dos diretores ou pela iniciativa dos próprios atores. Um dos primeiros *e-mails* em que trocamos materiais criativos contém quatro argumentos que propus como possíveis pontos de partida para a dramaturgia da peça:

SINOPSE #1

Os dois últimos homens da terra. São os únicos exemplares da espécie. Eles sabem que não podem se reproduzir. Eles sabem que depois deles não haverá mais ninguém. Contemplam o horizonte, enquanto a natureza, silenciosa, aguarda o fim desta raça.

SINOPSE #2

Dois astronautas, os primeiros a pisar em Marte. No deserto vermelho, observam a terra de longe, um pequeno, quase imperceptível ponto no céu. Eles conversam sobre suas vidas cotidianas, sobre os problemas terrenos, reclamam, fazem confissões, sabendo que ali ninguém irá escutá-los. Imaginam um futuro em Marte, as gerações que virão habitar aquele deserto vermelho.

SINOPSE #3

Dois atores buscam remontar a árvore genealógica de suas famílias, misturando fatos reais e inventados, lembranças de família, questionamentos políticos e filosóficos, descobrindo diversos pontos em comum entre eles e alguns fatos que fizeram cruzar suas famílias no passado.

SINOPSE #4

Dois homens. Um matará o outro num futuro próximo. Os atores sabem desse fato, mas os personagens não. O público também sabe. Os atores

expõem aqueles dois homens, seus medos, desejos, intimidades, confabulam sobre o momento em que aqueles dois seres irão se encontrar e um deles morrerá pelas mãos do outro (*E-Mail*, 09abr. 2016).

Considerando o que veio a ser a dramaturgia definitiva de *Fauna*, percebo que preferimos seguir pelos caminhos apontados nas sinopses 1 e 3. Tínhamos mais interesse em investigar a presença performativa³⁸ do que uma atuação dramática baseada em personagens ficcionais. Trabalhar em cena o corpo fenomênico³⁹ com suas ações, reações, sensações e vivências, mas também o corpo semiótico⁴⁰ e sua capacidade de carregar e enunciar signos, discursos e imagens poéticas.

Um dos primeiros materiais de referência que eu trouxe para o grupo foi a obra de José Leonilson, artista visual cearense falecido em 1993, com apenas 34 anos, vítima da AIDS. Sua obra, predominantemente autobiográfica, me impactava pela coragem em compartilhar publicamente um material profundamente íntimo e transformá-lo em arte. Além de suas telas, bordados e instalações, mostrei ao grupo o documentário *A paixão de JL*, lançado em 2015 e produzido pelo Itaú Cultural. Dirigido pelo documentarista Carlos Nader, retrata o período da vida de Leonilson quando se descobre soropositivo e mostra como isso influencia sua produção, que se torna ainda mais íntima e confessional. O que mais me interessou no documentário foi ter sido realizado a partir de um diário de fitas cassete que Leonilson gravava há três anos, com o intuito de lançar um livro, mas morreu antes de realizar seu projeto. Pela sua própria voz, mergulhamos em suas memórias, relatos, angústias, divagações, medos e desejos, em um movimento vertiginoso que embaralha biografia e obra. Carlos Nader adaptou os áudios para o formato de documentário e o chamou de “parceria póstuma entre artistas”.

Acredito que a temática e a estética do documentário nos influenciou bastante no início do processo. As múltiplas narrativas, o tom confessional, o entrelaçamento do privado e do público, a biografia ficcionalizada, o medo da morte, a voz do autor ouvida em áudio como se estivesse ao telefone com o espectador, eram aspectos poéticos que nos atraíam e potencializavam o fato de estarmos somente eu e Assis em cena. Nosso primeiro mergulho foi

38 Desde o primeiro espetáculo, o Quatroloscinco investiga a atuação performativa, entendida, à luz de Féral (2009), como a valorização da presença do ator e de suas ações, mais do que em seu “sentido representacional ou mimético” (Féral, 2008, p. 201). Ao priorizar a presença cênica e não a representação dramática de um papel, o ator *performer* “instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem” (Ibid., p. 204).

39 Erika Fischer-Lichte (2011) discute a tensão entre corpo fenomênico e corpo semiótico no teatro contemporâneo, sendo o primeiro o corpo biológico, sensorial e relacional do ator *performer* e seus estados dinâmicos de energia, força, velocidade e movimento, ou seja, seu “estar-no-mundo corporal” (Fischer-Lichte, 2011, p. 161); e o corpo semiótico como o corpo produtor de signos, discursos e informações relacionados a dimensão ficcional e simbólica da encenação.

40 Ver nota anterior.

na relação a dois, nossa intimidade e nossa vida pessoal, sob o olhar dos diretores Ítalo e Rejane. Naquele momento, era impossível desconsiderar nosso vínculo – eu e Assis formamos um casal por quase dez anos, de 2008 a 2017. Em anotação do meu caderno de processo (sem data, mas nas primeiras páginas) está escrito: “A peça é sobre nós dois?”, evidenciando a recorrência de jogos relacionais que não se apoiavam na construção de personagens, mas em nós mesmos e no repertório afetivo de uma relação íntima e longeva. A pergunta também refletia minha dúvida em expor minha vida pessoal para uma plateia de desconhecidos – estaria à vontade com isso?

Aceitamos essa fase inicial do processo como aquilo que o diretor peruano Miguel Rubio Zapata, fundador do Grupo Yuyachkani⁴¹, chama de “acumulação sensível” (Zapata, 2021, p. 24): o trabalho de investigação a partir de improvisações, treinamentos e povoamento do imaginário criativo, formando um repertório de elementos que poderão ser desenvolvidos e aproveitados na obra em construção. Compreendíamos, no entanto, que as improvisações não deveriam ser *sobre* nós, mas *a partir* de nós, para, em algum momento, saltar para o universo coletivo e explorar outras questões que fossem além da nossa relação. Como “olhares de fora”, Ítalo e Rejane diagnosticavam potências e fragilidades nos materiais autorreferenciais que dominaram nossas improvisações na primeira etapa do processo.

No fim dessa etapa, fizemos uma reunião para avaliar o que havia sido experimentado até ali. Em meu diário registrei:

Primeira etapa: relações de intimidade.
 Carinho, cuidado, espelhamento, jogos de imitação.
 Não ir só para o complementar. Buscar outros afetos.
 Potência dos 2 corpos. Explorar o que é igual e o que é diferente.
 Somos parecidos, mas não somos a mesma pessoa.
 O que da minha vida interessa ao outro?
 Pra quê falar de si mesmo? Fugir do teatro ensimesmado!
 (Diário de processo, 2016)

● Afetos e estranhamentos: a gente é muito

Diagnosticamos que, até então, as relações entre nós dois eram de complementação e espelhamento. As improvisações seguintes deveriam buscar o diferente, irreconhecível, estranho. Havia um jogo interessante nos dois corpos fisicamente parecidos, mesmo biótipo, altura e peso semelhantes, que geravam imagens potentes, mas detectamos a necessidade e a vontade de explorar o contraste, a oposição. Também nos incomodava que as improvisações

41 O Grupo Cultural Yuyachkani foi fundado em 1971, em Lima (Peru), por Miguel Rubio Zapata. Reconhecido por trabalhar na vanguarda da experiência teatral, da performance política e da criação coletiva orientada para a memória social, particularmente em relação às questões de etnicidade e violência no Peru. Fonte: Enciclopedia Latinoamericana. Disponível em: <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/y/yuyachkani>. Acesso em: 4 out. 2022.

girassem em torno de nós mesmos, o que nos parecia egocêntrico e de pouca amplitude comunicacional. Para encontrar outras maneiras de explorar a relação dos dois atores, fomos atrás de referências teóricas que pudessem nos provocar, foi quando encontramos o livro *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, do professor, filósofo e pesquisador Vladimir Safatle (2015), que havia sido lançado há pouco tempo e nos interessou pelo título. Assis comprou um exemplar e começamos a ler juntos no início de cada ensaio. Já nas primeiras páginas, o autor propõe que

Há de se insistir que nunca seremos capazes de pensar novos sujeitos políticos sem nos perguntarmos inicialmente sobre como produzir outros corpos. Não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas. Mais do que novas ideias, neste momento histórico no qual a urgência de reconstrução da experiência política e a necessidade de enterrar formas que nos assombram com sua impotência infinita se fazem sentir de maneira gritante, precisamos de outro corpo. Para começar outro tempo político, será necessário inicialmente mudar de corpo. Pois nunca haverá nova política com os velhos sentimentos de sempre (Safatle, 2015, p. 29).

“Precisamos de outro corpo”. Essa frase saltou aos nossos olhos e a escrevemos na parede da sala de ensaio. Mesmo não sendo iniciados ao pensamento de Safatle, que possui vasta produção acadêmica e filosófica, ocorreu uma identificação imediata entre as ideias do livro e nosso processo criativo, que se tornou nosso livro de cabeceira durante todo o percurso. Sua escrita, complexa e densa, centrada em debates específicos da política e da filosofia, saltava aos nossos olhos quando encontrávamos trechos que pareciam dizer aquilo que estávamos buscando. Queríamos investigar relações de não reconhecimento, diferença e alteridade que provocassem estranhamento e se aproximassem da ideia de desposseção. Safatle trazia a desposseção como uma maneira de nos libertarmos da condição de “legisladores de nós mesmos” (Safatle, 2015, p. 101). Para o autor, “um corpo político [...] é um corpo em contínua desposseção e desidentificação de suas determinações. Corpo sem eu comum e unicidade, atravessado por antagonismos e marcado por contingências que desorganizam normatividades” (Safatle, 2015, p. 24). E eram os corpos despossuídos de predicados aqueles capazes de propor novos circuitos de afetos. Estávamos instigados em explorar, na cena, aquelas discussões teóricas. A partir de então, algumas ações e relações propostas nas improvisações despertavam afetos mais brutos e situações de tensão, chamando nossa atenção sobre como a agressividade também poderia ser uma energia necessária para a peça.

Movimentado por Safatle, busquei discussões sobre os afetos no teatro e encontrei a dramaturga e pesquisadora portuguesa Ana Pais, em cuja obra me debruço no doutorado. Em sua tese *Comoção: os ritmos afetivos do acontecimento teatral* (2014), ela reflete sobre a relação entre a cena e o público no acontecimento teatral, do ponto de vista do que ela descreve como a “performatividade dos afetos”. Pais argumenta:

É justamente a natureza excessiva, impessoal e indeterminável dos afetos que extravasa todo e qualquer sistema, regra ou norma [...]. O afeto é não só distinto como autônomo dos estados emocionais, na medida em que não depende de uma posição do sujeito ancorada no tempo, no espaço, em narrativas de continuidade e expectativa, em suma, não depende de formas de produção qualificada de significado, posto que o seu significado é sentido em processos que nunca chegam a ser conscientes (Pais, 2014, p. 52-53).

Nessa perspectiva, junto com Assis, busquei compreender e identificar quais afecções eram habitualmente geradas nas relações de jogo tão contaminadas pela nossa relação conjugal, e que outras afecções incomuns poderíamos provocar. Tentávamos superar a ideia de “um casal em cena” para encontrar a imagem de dois corpos desconhecidos. Começamos a improvisar cenas em que a regra era não falar sobre nós, nem usar a primeira pessoa. No início caímos em uma aleatoriedade de assuntos que, aos poucos, foram sendo afunilados para dois assuntos que já estavam presentes no material das oficinas que demos em 2014: migração e extinção das espécies. Essa temática foi aprofundada a partir da leitura que fizemos da revista *Piseagrama: Extinção* (Vários autores, 2016), coletânea de textos de indígenas, ecologistas, biólogos, climatologistas, artistas e filósofos que abordam várias formas de extinção, ideias sobre o fim do mundo e experiências que buscam reverter ou retardar processos de destruição e pensar possibilidades de renovação da vida. A partir desse novo rumo dado ao processo, mantivemos longas conversas sobre animais, biologia, geologia, dinossauros, eventos de extinção em massa, instinto de sobrevivência, seleção natural, cadeia alimentar, genocídio e assuntos relacionados ao antropoceno⁴² que pudessem reorientar nosso olhar sobre os dois corpos em cena: antes um casal, agora dois animais da mesma espécie se re-conhecendo. Ao evitar referências autobiográficas, buscamos criar situações que se distanciassem o máximo possível do nosso universo íntimo para experimentar uma abordagem coletiva da humanidade.

42 O antropoceno se refere à época em que as ações humanas começaram a provocar alterações biofísicas no planeta. Criada em 1980 pelo biólogo norte-americano Eugene Stoermer, a expressão surge para discutir o impacto das modificações antropogênicas na Terra e propõe uma nova era geológica, iniciada simbolicamente em 1784, ano que marca o início da revolução industrial e da utilização dos combustíveis fósseis. Fonte: *Antropoceno: os desafios essenciais de um debate científico* (2018), por Liz-Rejane Issberner e Philippe Léna. Site da UNESCO. Disponível em: <https://pt.unesco.org/courier/2018-2/antropoceno-os-desafios-essenciais-um-debate-cientifico>. Acesso em: 8 out. 2022.

Em maio de 2016, esboçamos um primeiro texto dramático:

A gente é muito.
Eu sou muito.
Você é muito.

O muito é muita coisa. É uma coisa muito além do pouco, mas não chega a ser tudo. Tudo é mais que muito. Mas o muito é muita coisa.

A gente é 7 octilhões de átomos. 7 000 000 000 000 000 000 000 000.
A gente é um corpo só. Um cérebro. Um coração. Uma boca. Uma coluna. Um ventre. Um sexo. Um sexo? Não sei. A gente é um fígado, dois rins, dois pulmões. A gente é 32 dentes. (Mostra os dentes). Eu sou muito. Você é muito. Dois olhos. Dois ouvidos. 150 mil fios de cabelo. Duas pernas. A gente para em pé. A gente senta, salta, corre, a gente dança. A gente o quê? Quando eu falo de você, eu quero mesmo é falar de quem?

Um dia o homem-máquina, o pós-homem, o homo-machina, o androide, o tecno-homem, o trans-homem. Um dia o super-homem se elevando deste imenso formigueiro. Um dia alcançar o eterno, o grande ventre de onde tudo foi parido. O homem comum está finalmente extinto. O homem comum, a mulher comum, a gente. Tudo está extinto. Só restará esse ser infinito e gelado, sem cor, o homem-silício, o homem wi-fi, o não-homem. Ei, eu não estou falando do futuro. A gente evolui sem querer. A gente nem quer, mas tem uma coisa que nos empurra pra frente. A lua se afasta de nós, o universo continua crescendo. E a gente?

Eu tenho uma bomba dentro de mim. Vamos, repitam comigo: eu tenho uma bomba dentro de mim.

E se o que eu digo fosse dito por outra pessoa? “Eu vou dizer uma coisa”. Então entra outra pessoa e diz. Qualquer pessoa. Um desconhecido. Um estranho, uma estranha. Um ser de outra espécie, um animal, um vegetal. “Eu vou dizer uma coisa”. E Bum! Explode essa bomba que eu carrego dentro de mim. Um grunhido. Uma pré-fala. Uma coisa que ninguém entende. Não entende, mas sente. A gente evolui sem querer.
(Texto processual, 05mai. 2016)

Esse é o primeiro registro de proposta dramática que encontrei em meus arquivos. Não sei afirmar se foi a primeira versão ou uma versão já elaborada a partir de esboços anteriores, mas, com certeza, é uma primeira tentativa de sintetizar ideias e assuntos recorrentes nas primeiras improvisações, já influenciados por Safatle e pelos textos que liamos sobre a sobrevivência da espécie humana no planeta. Nela já há trechos que permaneceram na versão final da dramaturgia, em especial o início da peça, “A gente é muito/ Eu sou muito/Você é muito”, que introduz a ideia de que somos um corpo composto de milhões de partículas e também uma partícula componente de um corpo maior e coletivo. Assim introduzimos o primeiro grande tema da peça: a humanidade como uma “fauna”.

Investigávamos a relação de dois atores em cena a partir de duas perspectivas: alteridade e coletividade. Alteridade entendida como a capacidade de reconhecer o outro, suas diferenças e particularidades, advinda do vocábulo latino *alteritas*, “ser” o outro, ou colocar-se no lugar do outro, percebendo singularidades. Essa palavra nos ajudou a encontrar, no jogo da dupla, aquilo que chamávamos de “estranhamento”. Guiados por ela, também descobrimos um dos principais dispositivos cênicos da peça, a utilização dos sapatos (primeiro os nossos, depois os do público) e a ação metafórica de “calçar o sapato do outro”, explorada em diversas camadas da dramaturgia e que serão detalhadas mais à frente. O exercício da alteridade é sempre complexo. Usualmente buscamos no outro apenas aquilo com o que nos identificamos, tentando anular diferenças e, em muitos momentos, transformar o outro em uma imagem refletida de si mesmo. Essa relação especular é alimentada por uma lógica utilitária que requer dos afetos seu valor consumível, nunca o que dói, incomoda ou nos expõe ao vazio. Nossa busca por relações de alteridade também foi alimentada pela leitura do ensaio *Vida precária*, de Judith Butler (2011), onde a filósofa discute a experiência de exposição ao outro: “A face do Outro vem a mim de fora e interrompe aquele circuito narcisista. A face do Outro me chama para fora do narcisismo em direção a algo finalmente mais importante” (Butler, 2011, p. 22). Butler reflete sobre a compreensão do outro em situações de guerra e violência entre povos e de como “a representação da alteridade constitui-se em um meio de humanização/des-humanização, de reconhecimento do vínculo ético-moral com o Outro ou de justificativa para sua eliminação” (Butler, 2011, p. 13).

Já a palavra coletividade sintetizava nosso desejo em criar uma “fauna”, uma comunidade efêmera composta pelos atores e os espectadores, unidos no mesmo espaço para algum propósito. “Que propósito?”, nos perguntávamos. Jogar um “jogo de afetos”? Conversar? Compartilhar visões de mundo? Sobreviver? Que tipo de acordos poderíamos fazer com a plateia? Ela entraria nesse jogo? Eram muitas as perguntas naquele momento, algumas já presentes no nosso primeiro esboço dramático, já citado anteriormente: “E se o que eu digo fosse dito por outra pessoa? ‘Eu vou dizer uma coisa’. Então entra outra pessoa e diz. Qualquer pessoa. Um desconhecido”.

Desejávamos uma maneira de coletivizar a dramaturgia, ao brincar com situações inusitadas, sem combinados, deixar para o outro a complementação de ações e palavras. Ainda não sabíamos como fazer (e os ensaios com público só aconteceriam na última etapa do processo), enquanto isso, explorávamos nossa relação em diversas dimensões: sensorial, política, psicológica, física. Em movimentos circulares, distanciávamos da nossa intimidade e

voltávamos a ela, embebidos dos assuntos e temas transversais trazidos para a sala de ensaio. Anotei em meu caderno: “Um encontro ambivalente. Os dois ficam desestruturados”.

Convidamos a bailarina e preparadora corporal Rosa Antuña⁴³, que já havia trabalhado conosco em *Ignorância* (2015), para nos orientar fisicamente. Queríamos desenvolver qualidades e estados corporais de desequilíbrio, desestruturação e vulnerabilidade. Ítalo dizia que ainda parecíamos “belos e seguros” em cena, faltava o frágil, a insegurança. Rosa Antuña ia uma vez por semana aos ensaios e nos passava dinâmicas em dupla que testavam nossa força e nossa resistência. Empurrar, apoiar, segurar, deixar cair, não deixar cair, impedir, soltar, sufocar, abandonar, foram verbos usados nas dinâmicas corporais. Lembro que, com alguma frequência, ficávamos irritados um com o outro, seja por usar força demais ou “atrapalhar” o movimento do outro. Esses desencontros, despertados pelos jogos físicos, não eram algo racionalmente conduzido e, algumas vezes, tivemos que dar uma pausa nas dinâmicas para “esfriar a cabeça”. Acredito que esses momentos de estranhamento nos colocou em situações inéditas como dupla, após quase dez anos juntos na vida e no teatro. Parecíamos estar acessando lugares desconhecidos que desorganizavam nosso circuito de afetos. Havia entendimento, como criadores, de que aquilo era potente para a cena, mesmo que não fosse sempre agradável.

Outra importante contribuição de Rosa Antuña foram oficinas de queda. Ela dizia que era preciso saber cair, de diversas maneiras e de forma segura. O corpo entregue à gravidade podia gerar imagens muito poderosas, mas era imprescindível adquirir técnicas para cair. Em câmera lenta, Rosa nos ensinava a usar os apoios, articulações e “partes carnudas” do corpo para chegar ao solo. Aos poucos íamos aumentando a velocidade dos movimentos e adquirindo técnicas para cair. Essas oficinas nos deram preparo para diversas partituras corporais e para as cenas de luta presentes na peça. O contato físico se tornou outra camada importante na dramaturgia de *Fauna*, ao trabalhar qualidades de movimento antagônicas, da sutileza à agressividade.

Criamos um repertório de situações que chamávamos de “jogos de alteridade”. Nesses jogos, trocávamos de papéis e posições a qualquer momento. Por exemplo, havia uma cena em que um dos atores sofria um acidente e o outro aparecia como um estranho e prestava socorro ao acidentado, que, por sua vez, negava violentamente a ajuda até que, o que era uma cena de “primeiros socorros”, se transformava em uma briga. A cada improvisação desta cena,

43 Rosa Antuña é diretora, coreógrafa, bailarina, professora de dança, atriz e escritora. Foi codiretora da Cia. Mário Nascimento. Formada pelo Centro Mineiro de Danças Clássicas (1995), com especialização no Centro Pro Danza de Cuba (1996) e na Palucca Schule Dresden na Alemanha (1998). Dialogando a dança e o teatro, realizou residências criativas com a atriz italiana Roberta Carreri, do Odin Teatret.

eu e Assis trocávamos de posição e descobríamos nesta troca outras possibilidades e desdobramentos da mesma situação. Essa cena surgiu a partir do acidente de moto que sofri no início de 2016. A apreensão gerada pelo acidente e a sensação de impotência diante de uma situação que pode provocar morte serviram de motor para essa improvisação que posteriormente se transformaria na cena do acidente, em *Fauna*.

A ideia da morte, não só de um indivíduo, mas de toda a humanidade, aparecia com frequência nos ensaios e nas leituras transversais, como no texto de Butler e matérias sobre extinção e genocídio. Em junho de 2016, anotei: “E se nós fôssemos os últimos exemplares vivos da humanidade?” Provavelmente, no dia dessa anotação chegamos a essa pergunta que se transformaria em uma das primeiras falas da peça: “E se nós fôssemos os últimos representantes da humanidade?”. Um convite de imaginação feito ao público para iniciar o encontro, um detonador para questões que seriam lançadas a seguir, instaurando uma hipótese partilhada pelos presentes. Imagínávamos que essa pergunta ajudaria a convergir atores e espectadores em torno de um problema, nos aproximando, convidando a elucubrar sobre nossa extinção. Passamos a improvisar cenas a partir dessa pergunta. Eu e Assis, dois espécimes do sexo masculino, sem chance de reprodução: portanto, o fim da trajetória humana.

Começamos a interagir também com o afeto do desamparo, discutido por Safatle em seu livro. Para ele, o desamparo não deve ser algo a se evitar, pois dele derivam a emancipação e a coragem para se apresentar nu diante das possibilidades da vida. Ao assumir o desamparo como um afeto primordial, o sujeito se abre para os vínculos sociais e se coloca diante das indeterminações do desejo. Safatle nos convida a encarar o desamparo como um processo emancipatório, um desvencilhar-se da ingrata tarefa de reconstituição compulsiva de um passado idealizado ou de um futuro sonhado.

Neste sentido, há de se lembrar que o desamparo não é apenas demanda de amparo e cuidado. Talvez fosse mais correto chamar tal demanda de cuidado pelo Outro de “frustração”. Mas há um ponto no qual a afirmação do desamparo se confunde com o exercício da liberdade. Uma liberdade que consiste na não sujeição ao Outro, em uma, como bem disse uma vez Derrida, “heteronomia sem sujeição”. Uma não sujeição que não é criação de ilusões autárquicas de autonomia, mas capacidade de se relacionar àquilo que, no Outro, o despossui de si mesmo. Capacidade de se deixar causar por aquilo que despossui o Outro. No desamparo, deixo-me afetar por algo que me move como uma força heterônoma e que, ao mesmo tempo, é profundamente desprovido de lugar no Outro, algo que desampara o Outro. Assim, sou causa de minha própria transformação (Safatle, 2015, p. 31).

A relação que eu e Assis criamos nos dois primeiros meses do processo me remete à noção de *partner* utilizada por Jerzy Grotowski que, em tradução livre, se refere ao parceiro, companheiro e cúmplice do ator *performer*. Para o diretor polonês, toda ação parte de impulsos internos que fluem para o exterior do corpo. Estes impulsos só são possíveis com o *partner*, não em um sentido de representação de personagens, mas no sentido de uma outra presença humana. Isso implica dizer que somente a experiência da alteridade faz surgir ações significativas. O *partner*, para Grotowski, não é apenas o companheiro de cena, mas qualquer pessoa ou coisa com a qual o atuante se relaciona e direciona sua ação, podendo ser, inclusive, um ente ou objeto imaginado. “O impulso existe sempre em ‘presença de’. Por exemplo, projeto a existência que é o fim de meu impulso sobre o partner como sobre uma tela. [...] Meus impulsos se dirigem para o partner. [...] Na ação respondo à imagem que projeto e ao partner” (Grotowski, 1993, p. 24).

● Convites e provocações

Até o final de maio de 2016, trabalhávamos apenas os dois atores e os dois diretores, além de encontros semanais com a preparadora corporal Rosa Antuña e quinzenais com a preparadora vocal Ana Hadad⁴⁴. Sentíamos que precisávamos de alguém que olhasse para o nosso material de forma mais distanciada e nos trouxesse outros pontos de vista. Resolvemos convidar o dramaturgo e diretor paulistano Alexandre Dal Farra para ser um provocador criativo. Dal Farra é autor de importantes espetáculos, tais como *O filho* (2015), para o Teatro da Vertigem; *Trilogia Abnegação* (2014–2016), com o grupo Tablado de Arruar; *Conversas com meu pai* (2014), a partir do material autobiográfico da atriz Janaína Leite; e *Teorema XXI* (2016), com o Grupo XIX de Teatro. Suas dramaturgias trabalham com o incômodo, o estranhamento e o *nonsense*, a partir de diálogos ágeis e contundentes que tensionam a situação dramática. Tematicamente, o autor aborda diversos assuntos relacionados à realidade social brasileira que revelam condições de opressão, desigualdade, exploração, corrupção e violência. O próprio autor afirma que suas obras costumam gerar reações adversas e contrastantes “porque trata-se de um teatro necessariamente contra o consenso. Se há algo que pretendo sempre questionar [...] é o consenso. Porque quase sempre onde há consenso, há algo sendo escondido” (Dal Farra, 2017).

⁴⁴ Ana Hadad é pesquisadora do trabalho vocal, atriz, cantora e diretora cênica. É mestre em Artes Cênicas, bacharel e licenciada pelo curso de Teatro da UFMG, com formação complementar em Música. Já atuou como professora substituta do curso de graduação em Teatro da UFMG e professora substituta do curso de graduação em Artes Cênicas da UFOP. Atualmente faz parte do corpo docente do Curso Técnico em Arte Dramática do Centro de Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes.

Nos interessava em seu trabalho a forma como a violência é tratada como força de ruptura. Queríamos entender melhor como ele pensava a violência no teatro e como poderia nos provocar em direção a maneiras de se relacionar com os espectadores que não fossem apenas harmônicas, complacentes, reduzidas a uma positividade ingênua. Como provoca Dal Farra, “o nosso mundo é péssimo. Fazer um teatro que simplesmente se limpe disso tudo para entrar em cena como se estivéssemos prontos para adentrar o paraíso simplesmente não me interessa” (Dal Farra, 2017).

Após os primeiros contatos, combinamos que ele viria 3 vezes a Belo Horizonte, entre junho e setembro de 2016, para assistir ensaios e tecer comentários, críticas e propor ideias. Também viria uma quarta vez, em janeiro de 2017, para assistir ao espetáculo pronto. Antes de sua primeira vinda, enviamos a ele o material dramaturgico que já tínhamos criado. Em *e-mail* de 26 de maio de 2016, escrevi:

Ei Alexandre,
Vamos te enviar algumas coisas pra te deixar mais inteirado do nosso processo...
Temos levantado materiais de todos os tipos: livros, filmes, textos, músicas...
Estamos bem livres pra trazer tudo o que tem nos interessado.

Conseguimos criar uma pequena estrutura inicial de cenas, pra começar a trabalhar e ver pra onde isso vai. (Vamos te enviar este arquivo amanhã).

Temos o desejo de que seja uma peça sem separação entre palco e plateia.. Queremos um espaço em que fiquemos todos meio misturados, num ambiente simples, sem o caráter "espetacular"...

Uma dramaturgia aberta e flexível para se poder falar de diversos assuntos, cantar, conversar com o público, fazer uma cena... A ideia é criar momentos em que transitamos com fluidez, sem demarcação nítida entre as coisas...

FAUNA: Pensar a humanidade como uma fauna específica - conjunto de seres de uma mesma espécie, porém todos distintos... Pensar os pequenos grupos como micro-faunas: a família, o país, os amigos, etc.. Faunas que se interagem e estão contidas dentro de outras faunas... Existem milhões de bactérias vivendo em nosso corpo.. Uma fauna dentro da outra.

EXTINÇÃO: Pensar a extinção fora da ideia apocalíptica, mas como um fim de um ciclo e o início de outro. O mundo continua sem nós. Todos os dias, centenas de espécies são extintas. Povos são extintos, línguas, costumes...

CORPO AFETIVO X CORPO POLÍTICO: A peça tem dois atores em cena. Dois corpos. Nossa ideia é explorar essas relações que vão do íntimo ao coletivo. Como habitar um corpo afetivo e um corpo político? “O meu corpo é o meu país. Nele está minha língua, minhas fronteiras, minha geografia, minhas leis”. Estamos lendo O Circuito dos Afetos, do Safatle. Você já leu?

(*E-mail*, 26mai. 2016)

Após definirmos a data de sua primeira vinda, passamos a organizar a apresentação do material que já tínhamos. A criação de uma estrutura foi importante para olharmos com mais critério para as cenas, textos e imagens já produzidos. O processo de seleção foi feito coletivamente, priorizando o material mais focado na relação dos dois atores e nos textos sobre extinção, morte, separação. Também preparamos uma sequência das partituras e jogos físicos que já trabalhávamos com Rosa Antuña. Estávamos nervosos e ansiosos pela vinda de Dal Farra, pois era uma pessoa com a qual não tínhamos intimidade e que nunca tinha visto um trabalho nosso.

Em meados de junho de 2016, fizemos os primeiros experimentos com a equipe convidada para testar dispositivos cênicos e momentos interativos. Ana Hadad, preparadora vocal, Rosa Antuña, preparadora corporal, Maria Mourão, produtora do Quatroloscinco, e Barulhista, criador da trilha sonora, foram alguns dos convidados a irem a um dia de ensaio como espectadores. A ação de tirar e usar os sapatos do público, a “cena das distâncias” e a “cena do encontro com um desconhecido” já existiam (em ideia) e necessitavam do espectador para acontecer. Situo cada uma delas:

a) “Tirar os sapatos”: Improvisações com sapatos começaram quando Ítalo Laureano trouxe a imagem dos sapatos pendurados em fios de eletricidade, muito comuns em bairros residenciais e cidades do interior. Aquela imagem levava Ítalo à sua infância e ele sempre se perguntava de quem teria sido aqueles sapatos, que história eles tinham. Eu e Assis trouxemos as lembranças de uma viagem pela Europa que fizemos em 2009, quando decidimos conhecer o campo de extermínio de Auschwitz⁴⁵, próximo à cidade de Cracóvia, na Polônia. Em um dos galpões, onde antes funcionava um dormitório, foram construídas grandes vitrines para expor os objetos deixados pelos judeus mortos – a mais impressionante delas reunia uma densa pilha com milhares de sapatos. A experiência de estar em Auschwitz permanecia desconcertante em nossas memórias. Discutimos como um mesmo objeto, em contextos diferentes, evocava

45 Auschwitz foi inaugurado em maio de 1940, na Polônia. Considerado o maior complexo de concentração de prisioneiros estabelecido pelos nazistas, comportava um campo de concentração, um de extermínio e outro de trabalho escravo. Mais de um milhão de pessoas morreram em Auschwitz, nove entre cada dez vítimas eram judias. As quatro maiores câmaras de gás daquele local comportavam, cada uma, 2.000 pessoas. Em janeiro de 1945, o exército soviético invadiu Auschwitz e libertou seus prisioneiros. Em 1946, o Ministério da Cultura e Arte da Polônia conduziu a iniciativa proposta por um grupo de ex-prisioneiros de criar o Museu Auschwitz Birkenau, para conservar o campo. Em julho de 1947, o Parlamento polonês aprovou uma lei estabelecendo o Museu Estatal de Auschwitz Birkenau, que compreende os terrenos de duas partes do campo de concentração, Auschwitz I e Auschwitz II-Birkenau. A primeira exposição aberta ao público foi inaugurada em 1947. O museu abriga dezenas de milhares de artefatos, sendo milhares de pares de sapatos, 3.800 bagagens, das quais 2.100 mantêm os nomes de seus proprietários, mais de 12.000 utensílios de cozinha, 470 próteses e órteses, 397 roupas listradas, e cerca de 4.100 obras de arte. Fonte: Enciclopédia do Holocausto. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/auschwitz-1>. Acesso em: 10 abr. 2023.

sensações tão opostas, da nostalgia ao horror, enquanto ecoava a mesma pergunta feita por Ítalo: de quem foram aqueles sapatos?

Primo Levi, em *É isto um homem?* (1988), descreve de forma espantosa o processo de ser levado para Auschwitz: prisão, deportação, viagem de trem, chegada ao campo, internação e a rotina de trabalho forçado, fome, doenças e morte. Já na entrada, os presos perdem seus sapatos pessoais e recebem outros, de trabalho.

Devemos formar filas de cinco, deixando um espaço de dois metros entre um e outro; a seguir, despir-nos. [...] Chega um sujeito de vassoura que leva os sapatos todos, varrendo-os para fora da porta, todos juntos, numa pilha só. Está maluco, vai misturá-los todos, noventa e seis pares de sapatos... Segundo ato. Quatro homens entram bruscamente com pincéis, navalhas e tesouras para a tosquia... eles simplesmente nos agarram, e num instante estamos barbeados e tosquiados. Com que caras ridículas ficamos sem cabelos (Levi, 1988, p. 20-21).

Com frequência, Primo Levi menciona os sapatos como um objeto não só utilitário, mas simbólico, por se vincular à identidade dos prisioneiros (e a perda dela). Em um dos trechos mais impactantes, o autor reflete:

Quando as unhas crescem, a gente precisa cortá-las, e isso só pode ser feito com os dentes (quanto às unhas dos pés, basta o atrito dos tamancos)... Se um sapato aperta, a gente deve apresentar-se, à noite, à cerimônia da troca de sapatos... E não é de crer que os sapatos signifiquem pouco, na vida do Campo. A morte começa pelos sapatos. Eles se revelaram, para a maioria de nós, verdadeiros instrumentos de tortura que, após umas horas de marcha, criam feridas dolorosas, sujeitas a infecção na certa... seus pés incham... mas entrar no hospital com o diagnóstico *dicke Füße* (pés inchados) é sumamente perigoso, já que todos sabem (e especialmente os SS) que dessa doença, aqui, não dá para se curar (Levi, 1988, p. 32-33).

Compartilhar na cena a nossa visita a um campo de extermínio não foi simples. Tínhamos receio de banalizar um momento histórico tão agressivo e perturbador que até hoje ecoa em nossas memórias. Pensávamos que, para abordar essa experiência, precisávamos encontrar mais que palavras, mas imagens que, de alguma maneira, materializasse o impacto que sentimos quando visitamos o campo. Entendemos que era impossível falar desse lugar de uma maneria totalizante ou generalista, por isso nos fiamos à nossa percepção pessoal e às afetações particulares que a visita nos causou. “Lembro que saí de lá com uma dor de cabeça, mas não sei se era dor era física. Não sei nem se era minha”, eu comento em uma das falas da peça.

Os sapatos foram se firmando como nosso principal objeto de cena dada sua capacidade de gerar diferentes imagens, acionar memórias e causar sensações díspares. Experimentamos

diversas maneiras de incorporá-los às improvisações e às cenas já construídas. No dia em que fizemos a troca de sapatos com os espectadores, entendemos que existia uma grande potência na metáfora de “calçar os sapatos do outro”, no sentido de colocar-se no lugar do outro – movimento de empatia e alteridade. Até que ponto isso é possível? Que afetos podem ser mobilizados quando trocamos de sapatos com um desconhecido? E se fizéssemos uma grande pilha de sapatos do público, remetendo à imagem de Auschwitz para tratar da extinção a partir desse trauma histórico e coletivo? Essas questões nos levaram a conceber os sapatos como um dispositivo cênico central para a experiência convivial da peça, trazendo sensação de paridade caso todos estivessem descalços o tempo todo. E quando alguém não quisesse tirar os sapatos? E se alguém quisesse ir embora no meio da peça e precisasse encontrar seus sapatos misturados aos outros? Essas e outras hipóteses de risco nos colocavam em desafio e isso nos impulsionava.



Fig. 10. Registro de ensaio de *Fauna*, improvisando com os sapatos. Foto: José Jr. 2016.

Um momento importante nesses primeiros experimentos com público foi quando uma pessoa da equipe, após ver seus sapatos sendo utilizados, comentou ter se sentido muito incomodada e, de certa forma, invadida. Ela disse que achava difícil que todos os espectadores aceitassem a proposta de ficar descalços, principalmente se soubessem que seus

sapatos seriam manipulados pelos atores. Esse tipo de incômodo nos parecia apontar um caminho interessante, afinado ao que Dal Farra pontuava como reações adversas e ao nosso interesse em provocar afetações não apenas agradáveis. Motivados por essa interação, entendemos que seria importante que o público não soubesse que deveria tirar os sapatos até o momento de entrar no espaço da peça, assim ele seria surpreendido com uma situação incomum que movimentaria diversos afetos antes mesmo da peça começar, pensávamos.

b) “A cena das distâncias”: Criamos um texto que abordava nossa relação com as distâncias e de como elas pareciam linhas finas que podiam se romper a qualquer momento. Queríamos trazer esse assunto para produzir imagens sobre o afastamento e a proximidade dos corpos. Distância física, mas também simbólica. A sensação de estar próximo, porém distante de alguém. Estar distante de si mesmo. Querer estar perto de alguém que já morreu. Se sentir próximo e íntimo de um desconhecido. Esse texto surgiu como uma elaboração dramaturgica das inúmeras improvisações que fizemos. Foi escrito primeiramente como um monólogo de forte tom confessional, mas queríamos abordar também o coletivo, considerando a circunstância de que as pessoas do público estariam reunidas muito próximas umas das outras, literalmente aglomeradas em um pequeno espaço. Planejavamos que, durante o texto, existissem espaços para a conversa com o público, momentos de perguntas, respostas, comentários, e que nossa fala pudesse ser atravessada e complementada por informações trazidas pela plateia. Oportunidade para que não apenas os atores falassem de distâncias, mas para ouvir o que os espectadores poderiam pensar sobre esse assunto. Esta versão do texto, de junho de 2016, mostra as lacunas onde imaginávamos as entradas do público:

O fato é que alguma coisa está se rompendo... Querendo ou não... Algo está se rompendo... Ele não sabe exatamente o que é, eu não sei, você sabe o que é? _____.

Algo está se rompendo... O que se rompe? _____.

Algo se rompe em mim. O que se rompe é eu. Essa coisa: “eu”.

Naqueles dias em que ele ficou sozinho, ele pensou sobre algumas coisas...

Sozinho entre aspas, porque dificilmente a gente está “sozinho” de verdade. Ele esteve distante de algumas coisas. Agora, ele está distante de algumas coisas agora, eu agora, estou distante de algumas pessoas que eu conheço. Elas não estão aqui. Também estou usando distante entre aspas porque a distância é relativa hoje em dia, né? A gente se fala o tempo todo pela internet, não é? Hoje eu falei com amigos que moram muito longe daqui. Falei com meus pais que moram em outra cidade. Falei com a minha irmã que está do outro lado do mundo... Ela foi prum lugar muito longe e eu provavelmente vou continuar falando com ela e vou ter a sensação que esse longe é tão perto quanto é estar aqui, como a sensação que eu tive, de quando ainda morávamos todos juntos em família, de que o quarto em que a minha irmã dormia era tão distante quanto perto.

“Distâncias”. Ele poderia pensar em escrever um texto sobre distâncias. Ele deveria. Sim, ele deveria. Mas um texto sobre uma grande distância teria que ser um texto gigantesco? Ou será que com apenas três palavras seria possível escrever uma coisa tão profunda, tão grandiosa, tão complexa quanto uma longa distância. Qual a distância que há entre uma palavra e outra? _____ . E entre você e aquele cara ali? _____ . Qual a distância entre você e seu maior amor? _____ . E entre você e seu maior medo? _____ . Qual a distância entre você e a sua mãe? _____ .

Mas antes das distâncias eu falava de estar sozinho, lembram? Dele estar sozinho, entre aspas, porque tem os amigos, tem as pessoas que a gente nem conhece, mas dividem um certo espaço por um certo tempo...

E tem também os pensamentos.

Qual o seu nome? Você já tentou estar sozinho sem os pensamentos? _____ . Eu já tentei, mas não consegui.

Outro dia ele estava ao telefone com um amigo, um amigo muito íntimo, e no meio da conversa ele recebeu desse amigo um conselho: “Cuide mais de si!”

Você se cuida? _____ .

A gente tenta né, mas não é fácil... Conversar consigo mesmo, na real. Ele tentou fazer isso nesses dias em que esteve sozinho, entre aspas. Uma noite dessas ele se deitou para dormir e decidiu conversar consigo mesmo. Você já conversou consigo? _____ . Conversar em voz alta, de verdade. A princípio é muito estranho. Porque não é como falar para o espelho. É mais próximo de falar com o espelho. Às vezes parece falso, e quando parece falso, pode saber, é falso!

A gente conhece os nossos próprios artifícios. A gente, só a gente, no íntimo, sabe o que está bom ou não está bom, o que você quer ou o que você não quer, só a gente sabe dos nossos segredos... Você tem segredos? Me conta um no ouvido? _____ .

(Texto processual, 01jun. 2016)

As lacunas presentes no texto processual não permaneceram na versão final da dramaturgia, quando, com a experiência dos ensaios abertos, entendemos que não era possível prever onde, quando e como o público participaria da conversa. Tínhamos consciência de que era um texto complexo, denso, que necessitava certa intimidade já construída com o público, para que o espectador se sentisse à vontade para interagir. Por isso, imaginávamos que, antes desse momento, precisaríamos ter instaurado um espaço mais aberto, horizontal e convidativo. Acredito que foi nesse momento que começamos a listar possíveis dispositivos cênicos que nos ajudariam a “quebrar o gelo” com a plateia. Em meu caderno listei alguns:

Oferecer bebida;

Dançar uma música e convidar o público a dançar;

Contar histórias pessoais;

Antes de tudo – se apresentar, se expor;

Cantar uma música em coro;
 “Vimos aqui pra conversar, se sintam livres pra fazer o que quiserem,
 inclusive ir embora se não estiverem gostando”;
 Compartilhar objetos pessoais.
 (Diário de processo, 2016)

Conseguimos incorporar todas as propostas dessa lista na estrutura da peça. Começamos *Fauna* dançando uma música composta pelo compositor e produtor musical mineiro Barulhista, parceiro do grupo desde *Ignorância* (2015). Em seguida nos apresentamos, fazemos uma saudação, oferecemos cerveja e pedimos ao público que se sinta livre pra fazer o que quiser (provocação que abordarei adiante), dividimos relatos autobiográficos, compartilhamos fotos da nossa viagem a Auschwitz, cantamos uma música popular em coro com a plateia, *Qualquer coisa*, de Caetano Veloso – nessa ordem.

c) A “cena do encontro com um desconhecido”: a ideia surgiu de um desejo que tive nos primeiros dias de processo, em abril de 2016. Uma cena em que eu pudesse convidar alguém da plateia para o centro do espaço, colocando-a em destaque, e conversaríamos informalmente sobre algo, priorizando a imprevisibilidade da interação. A primeira proposta foi de ler um “contrato de amizade” com a pessoa convidada, e perguntar a ela se gostaria de assinar. Dessa situação inusitada surgiram discussões sobre os contratos interpessoais que fazemos ao longo da vida: amizade, casamento, família, vizinhança, relações de trabalho, etc. Depois de algumas tentativas dramatúrgicas, ainda antes de experimentar com o público, tivemos a sensação de que não seria a melhor forma de estimular a conversa com o espectador. O texto do contrato de amizade era específico demais e engessava a cena em um formato pouco flexível. Ítalo me pediu uma nova proposta que partisse da ideia de conhecer alguém: nome, origem, profissão, lugares onde morou, viagens que já fez, se tem filhos, se mora com os pais, etc. Voltei na semana seguinte com uma proposta de roteiro de conversa. Uma estrutura que eu deveria ter domínio, para usá-la total ou parcialmente, e na ordem que fosse mais interessante, na interação com o espectador. Segue a primeira versão da estrutura, datada em 24 de junho de 2016:

Ei, você me conhece? Eu quero dizer, você me conhece fora daqui, já conversamos antes? Não, né... Mas você sabe o meu nome, eu já disse ele aqui. Eu é que não sei o seu. Você está sem sapatos... Isso quer dizer que eles estão ali, em algum lugar, quer dizer, você não chegou aqui descalça, é claro... Por acaso, seriam aqueles ali? Não? Hum... Então talvez esses. Também não... Esse aqui? Não? Isso é incrível né, eu não sei nada sobre você... Em todos estes anos você viveu uma vida, eu vivi uma vida e nós nunca nos encontramos. Até agora. Até agora éramos uns desconhecidos, uns anônimos... Você é deste país? Eu também! Então a gente habita um mesmo território, a gente lê as mesmas notícias, fala no mesmo idioma, a

gente se submete ao mesmo sistema de leis e é provável que a gente já tenha compartilhado coisas ou espaços em comum. Eu posso já ter me sentado em um banco de ônibus que você já se sentou em outro momento... Você anda de ônibus? Eu também. Ou eu posso ter tirado dinheiro em um caixa eletrônico que você também já foi lá e tirou... Você tem conta no banco? Eu também. Eu posso ter andado na rua e de repente me olhado numa vidraça dessas espelhadas, e ter me assustado com meu próprio reflexo ali andando no meio da rua, e ter achado estranho meu caminhar, minha postura, e me perguntado: “gente, eu sou assim?” e talvez você estava do outro lado da vidraça fazendo uma outra coisa e nem me viu passar! Pode ser... Ou a gente pode ter atravessado uma faixa de pedestre ao mesmo tempo e se cruzado, e a gente nunca vai saber! Isso não é incrível? Qual seu sobrenome? Pode ser que em algum ponto da nossa árvore genealógica tenhamos algum parente em comum. Pode ser, não pode? Pode ser... Ou seja, nós não somos uma ficção! Quer dizer, você não é um personagem, nem eu. Não é? Isso aqui é uma peça de teatro, mas não é um lugar irreal ou inventado. Isso não é um castelo, uma mansão na Rússia, um bunker alemão. Isso é só uma sala com uns panos pretos e uns refletores pendurados. Tem esse foco aqui pra gente. E só. E quando a gente terminar, você vai embora pra casa viver sua vida. A gente vai comentar “nossa, você viu como foi hoje, as pessoas se emocionaram muito, tinha gente até chorando...” ou então “nossa, acho que ninguém tá achando interessante essa peça... porque não tem curva dramática, não tem personagem, não tem história”... Mas também vai ter gente que vai sair daqui dizendo que: “Ah, meio louco, você fica pisando nos sapatos, meio sem lugar pra ficar... e bebe, e ri um pouco, fica em silêncio... Aí eles cantam, eles brigam, eles falam com a gente... Assim, é interessante, mas sei lá... Eu acho que não é teatro aquilo não...” O fato é que isso aqui acaba. E você volta pra sua vida, eu volto pra minha. Mas pode ser que a gente se encontre amanhã na rua e eu vou poder te cumprimentar e você também, e você vai dizer “Oi, Marcos!” e eu vou dizer “Oi (nome)!”. Nós não seremos mais anônimos um para o outro. Isso que dizer que a partir de agora nós temos uma relação! Abrimos uma porta! Quem sabe a gente se encontre mais de uma vez e a gente passe a ter conversas um pouco mais longas do que só um Oi/Oi/Tudo bem... Então você me adiciona em uma rede social e começa a curtir e compartilhar as minhas coisas e eu faça o mesmo com você. Quem sabe eu te convide pra um evento qualquer e eu realmente vá e você também. E a gente converse, beba uma cerveja juntos, divida um cigarro. Você fuma? Então quem sabe a gente se torne amigos. Então eu vou poder te contar coisas mais íntimas... E logo vamos dividir histórias, segredos. Porque eu tenho segredos. Você tem segredos? Coisas que a gente só conta pra quem a gente realmente confia. Mas pode ser que eu ou você conte o segredo do outro pra um terceiro e então um de nós vai ficar muito chateado e pode ser que isso abale a nossa relação, que a gente se afaste, se evite... Pode ser que eu esteja andando na rua e perceba que você está vindo, mas eu vou querer evitar este encontro e vou trocar de calçada, e vou ver meu reflexo na vidraça, vou ver também o seu reflexo caminhando do outro lado da rua. E eu vou observar os nossos reflexos juntos, se portando como dois anônimos – outra vez. E então pode ser que a gente nunca mais se encontre. Pode ser que nossa amizade chegue ao fim. Eu vou sofrer muito, porque no fundo eu amava a sua companhia. E vou querer te

ligar, mas não vou ligar. Você vai mudar de número. Eu vou mudar. A gente vai ficar loooooonge. (Nome), você ainda está aqui?
(Texto processual, 24jun. 2016)

Trabalhei essa cena com os integrantes do Quatroloscinco e com pessoas da equipe convidada. Nesse exercício, fui reescrevendo partes do texto e entendendo o que dava mais abertura para a conversa. Tentávamos encontrar uma maneira de dizer o texto sem o transformar em um monólogo, mapeando momentos lacunares onde o espectador poderia se incluir em cocriação. Mesmo assim, sabíamos que os ensaios com a equipe eram muito controlados, seguros. Era preciso pôr o texto a prova com um “espectador real”, um desconhecido pego de surpresa, de preferência, alguém que não fosse do teatro e que não tivesse experiência com o jogo de cena.

Quando Alexandre Dal Farra veio pela primeira vez, fizemos uma mostra de cenas sem introdução ou explicação prévia. Além das cenas, realizamos exercícios corporais e partituras que estávamos trabalhando com Rosa Antuña, e uma dança que mesclava movimentos de aproximação e afastamento dos corpos, embates físicos e uma quase briga. Nossa ideia era que a dança fosse feita enquanto o público entrava, estabelecendo tensão e movimento para o início da peça. Após ver tudo, Dal Farra pediu que contássemos dos nossos desejos e intenções com o trabalho. Dissemos a ele como estávamos pensando a relação dos atores com o público, movidos pelo desejo de verticalizar a coparticipação do espectador e a ideia de criar um movimento constante de abrir a cena para a plateia e fechar para a dupla de atores, alternando momentos essencialmente coletivos com outros mais íntimos e concentrados. Provavelmente, foi durante essa exposição de argumentos, quando tivemos que elaborar nosso pensamento para alguém de fora, que surgiu o termo peça-conversa. No meu diário de processo, o termo aparece pela primeira vez na página seguinte às anotações sobre a primeira vinda Dal Farra. Se o termo não apareceu durante o primeiro encontro com ele, certamente veio nos ensaios logo em seguida.

Alexandre apontou o que ele não enxergava dos nossos desejos no material que apresentamos. Fez muitas perguntas e propôs algumas possibilidades e caminhos, sempre com muita ponderação, afinal, era um primeiro encontro, ainda estávamos nos conhecendo e havia uma certa formalidade. Uma das provocações que tenho anotada em meu diário foi: “Um encontro não precisa de autorização para acontecer”. Essa anotação diz respeito ao que Dal Farra observou como uma tendência de espetáculos que se pautam pelo convival de pedir muita permissão ao espectador, em uma relação de cuidado excessivo, como se o público “fosse de cristal”. Ele comentou o tratamento reiteradamente amistoso dado ao público no

espetáculo *Hysteria*, do Grupo XIX (que mencionamos ser uma de nossas referências). Citou trabalhos onde a relação com a plateia acontecia a partir de “afetos desagradáveis”, como *Apocalypse I,II* (1999), do grupo Teatro da Vertigem, montagem conduzida pelo encenador Antônio Araújo, concebida e encenada em presídios brasileiros, que explora a violência física e verbal em um percurso itinerante por espaços hostis e situações grotescas que incomodam e chocam os espectadores. Outra anotação que fiz foi: “Conquistar e ao mesmo tempo provocar, puxar o tapete”. Dal Farra alimentou ainda mais nosso interesse em uma relação convivial onde o público se sentisse acolhido, e que também fosse “colocado em perigo”, uma maneira metafórica de se referir a relações interativas pouco confortáveis. Essas ideias iam ao encontro com o que Vladimir Safatle reflete sobre a necessidade de produzir afetos transformadores capazes de ir além do caráter meramente compensatório para “abrir espaço a uma partilha substantiva de desconfortos subjetivos” (Safatle, 2015, p. 242).

● Primeiro ensaio aberto

Após a primeira vinda de Alexandre Dal Farra, começamos a planejar e agendar os primeiros ensaios abertos com o público externo, para além da equipe que já nos acompanhava. Ao mesmo tempo, nos dedicávamos a ensaiar as partituras físicas, coreografias e músicas, decorar textos já definidos e pensar os elementos visuais como figurino e cenário. Convidamos Ed Andrade⁴⁶, cenógrafo e professor da UFMG, parceiro do grupo nos espetáculos *Humor* (2014) e *Ignorância* (2015) para nos auxiliar na materialização de um cenário que não tivesse “cara de cenário”. Queríamos criar uma ambiência, uma atmosfera. Já tínhamos a imagem dos cabos de aço, onde alguns sapatos do público seriam pendurados, em referência à imagem dos sapatos nos fios dos postes que Ítalo trouxe. Também já sabíamos que público e atores ocupariam um mesmo espaço, sem divisões. A peça não seria para teatros, mas para salas, galpões ou qualquer lugar que permitisse essa configuração de plateia misturada com a cena. Ed propôs um chão em comum para atores e espectadores, algum tipo de piso que levaríamos sempre conosco e que acumularia as marcas de todas as apresentações. Gostamos muito da ideia que nos remeteu ao conceito de espaço vazio de Peter Brook,

46 Ed Andrade (Eduardo dos Santos Andrade) é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG, Mestre em Artes pela UFMG, doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO, e professor do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG desde 2008. Iniciou sua carreira como cenógrafo em 1999 e já desenvolveu mais de sessenta trabalhos profissionais. Sua linha de investigação inclui a apropriação de tecnologias pela cena, iluminação cênica e a aproximação entre as artes cênicas e as artes visuais. Sua tese de doutorado, *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea* (2019), toma como paradigma as noções de teatralidade e performatividade para investigar o espaço em cena, ou como o espaço encena, transformando-se em ferramenta de dramaturgia e de escrita cênica.

proposto a partir das experiências com os *carpet shows*⁴⁷, espetáculos realizados apenas com um tapete, que podia ser levado para qualquer lugar e, ao ser aberto, determinava o espaço da cena.

Uma vez sobre o tapete, eram instantaneamente necessárias uma nova intensidade, uma nova concentração, uma nova liberdade. Os atores tornavam-se cada vez mais vividamente conscientes desse desafio que sempre se repetia, no momento em que davam o primeiro passo em direção ao tapete (Brook, 2000, p. 252).

Além dos cabos de aço, do “tapete cênico” e dos sapatos, pensamos em oferecer um amontado de cadeiras empilhadas, de modo que o público poderia escolher usá-las para se sentar ou não. Assim que entrassem no espaço, as pessoas do público se deparariam com os atores dançando e as cadeiras empilhadas, apenas. Caberia a elas a iniciativa de se organizarem no espaço, utilizar as cadeiras, sentar no chão ou ficar de pé. Com essa proposta, o público participaria da construção espacial da peça logo na entrada. Também pensamos em duas caixas que seriam utilizadas para trazer os sapatos das pessoas e que, viradas, serviriam como assento para os atores. Ed Andrade pontuou que, como estávamos pensando em uma cenografia bastante sóbria, seria importante trabalhar a luz para criar a atmosfera de espaço comum com o público e da sensação de enclausuramento que estávamos vislumbrando. Ítalo sugeriu uma iluminação muito simples feita com painéis pendurados em uma altura pouco acima da cabeça dos atores, dando a impressão de um teto baixo. Esses painéis poderiam ser balançados manualmente para criar um movimento pendular, causando a impressão de que todo o ambiente estava em cinesia. Após nosso primeiro encontro, Ed Andrade ficou de elaborar um projeto cenográfico e marcamos um novo encontro para um mês depois, quando estaríamos no Rio de Janeiro, em uma minitemporada de *Ignorância*, onde ele também estaria, em doutorado na UNIRIO.

Nosso primeiro ensaio aberto ocorreu em 26 de junho de 2016 na sede do Grupo Maria Cutia⁴⁸, onde estávamos ensaiando desde o começo. Vale comentar nossa prática de criar espetáculos de forma itinerante. O Quatroloscincos não tem sede própria, escolha que fizemos em 2014, com o objetivo de concentrar nosso trabalho na criação e circulação de espetáculos

47 Segundo Feres Elias (2008), o diretor inglês Peter Brook elabora a noção de espaço vazio em 1968 e, a partir de 1972, em sua primeira viagem à África, o encenador propõe o tapete como a materialização do conceito de espaço vazio, sua forma visual mais reconhecível. “Os *carpet shows* concretizavam a experimentação de um teatro de caráter improvisacional e narrativo. [...] O tapete apresentava-se como um campo nu, aberto, vazio de formas conhecidas, cheio de possibilidades, e imprevisível” (Feres Elias, 2008, p. 3).

48 O Grupo Maria Cutia foi fundado em 2006 e se dedica ao teatro de rua e de palco com estética popular e voltado para a infância, com intenso diálogo com a música. Desde 2011, mantém a sede Toca da Cutia, localizada no bairro Sagrada Família, na zona leste de Belo Horizonte. Todo o processo criativo de *Fauna* aconteceu nesse espaço.

e não na gestão de um espaço físico. Muitos grupos e coletivos de Belo Horizonte enfrentam dificuldades para manter suas sedes abertas e ativas, em um contexto de escassez de editais e patrocínios destinados à manutenção de espaços culturais. Diante dessa realidade, decidimos ocupar a sede de grupos parceiros a cada processo de criação. Essa prática, além de ajudar as sedes com o pagamento de aluguel de ensaio, também diversifica e renova nossa prática, pois estamos sempre “mudando de casa” e estabelecendo novas relações espaciais que influenciam nossa dinâmica de trabalho, além de fortalecer vínculos com outros grupos de Belo Horizonte. Desde 2010, ocupamos por longos períodos a Caixa Clara, o Galpão Cine Horto, o Teatro 171, o Centro Cultural da UFMG, o Esquyna – Espaço Coletivo Teatral, a sede do Maria Cutia, o Espaço Aberto Pierrot Lunar e a sede da Cia. Luna Lunera.

Voltando ao primeiro ensaio aberto de *Fauna*, em 26 de junho de 2016, estiveram presentes 12 pessoas, além da equipe do espetáculo. Os convidados eram amigos e conhecidos que não estavam diretamente envolvidos na criação da peça. Cada um deles poderia levar um acompanhante, de preferência, que não fosse “gente do teatro”. Apresentamos a seguinte estrutura, registrada em meu caderno:

1. Abertura – Dança – Tirar Sapatos
 2. Cena de apresentação + Auschwitz
 3. Cena das partes do corpo
 4. Cena das distâncias + Essa coisa eu
 5. Posso me aproximar
 6. Cantar música
 7. Briga
 8. Tenho uma bomba dentro de mim
 9. Marcos conversa com alguém
 10. Telefonema
- (Diário de processo, 2016)

Essa versão da estrutura já estava acrescida de cenas que não apresentamos no ensaio do primeiro encontro com Alexandre Dal Farra. Experimentamos alguns textos novos como o “Telefonema”, um áudio em *off* que simula um telefonema meu para Assis e que explico, cientificamente, o que é uma extinção em massa e em que contextos ela pode ocorrer; a cena “Posso me aproximar”, uma série de perguntas que direciono a um espectador construindo um movimento de tensão gradativa que começa com um simples “posso me aproximar?” e termina agressivamente com “posso te destruir porque não tenho a coragem de me destruir?”; e a “Cena das partes do corpo”, um jogo de perguntas e respostas rápidas entre os dois atores, revelando marcas e cicatrizes de diferentes partes do corpo de cada um. Nessa cena também conduzimos um nível crescente de tensão, iniciada por uma brincadeira divertida e amigável que se transforma em uma interação violenta quando as mãos de um seguram, com

brutalidade, o rosto do outro. Ainda experimentamos o uso dos sapatos do público, o amontoado de cadeiras empilhadas, a distribuição de cervejas e das fotos da nossa viagem para o campo de Auschwitz.

Após a mostra das cenas, fizemos uma roda de conversa onde nos propusemos a não explicar o material, apenas ouvir os convidados. Foi uma conversa longa, de quase duas horas, que começou com comentários livres e retornos individuais, e terminou com uma discussão acalorada entre os convidados. Foi muito interessante acompanhar a conversa daquelas pessoas sem comentar ou interferir. Da discussão, anotei oito frases soltas:

1º ensaio aberto

Afetos são irracionais (?)

Isso não precisa ser falado, o corpo já está dizendo.

Gabi: Senti raiva. Queria gritar.

Que mundo vou encontrar lá fora quando sair dessa sala? (Grazi)

Babi: Estava à vontade, mas depois me senti intimidada.

Ferrán: O trauma une as pessoas. Mesmo os que a gente não viveu.

Vi energias em vocês que eu não conhecia, pareciam estranhos em alguns momentos.

Os momentos de leveza são importantes pra gente não se sentir confrontado o tempo inteiro.

(Diário de processo, 2016)

A proposta de “apenas ouvir os convidados” veio de Rejane Faria, assistente de direção. Na sua opinião, seria importante que, nesse primeiro momento, o público se expressasse sem nossa mediação para que pudéssemos captar impressões de uma forma mais espontânea. Obviamente eles nos fizeram perguntas, mas nos limitamos a respondê-las de forma sucinta, sem muitas justificativas. Saímos do primeiro ensaio aberto com muitas questões a serem discutidas. Uma delas, talvez a principal, era de como a interação com o espectador geraria novas formas de trabalhar o material que já tínhamos.

Outra questão era se havíamos causado no público as relações de oposição que tanto desejávamos: acolhimento e incômodo; aproximação e distanciamento; identificação e estranheza. Alguns comentaram sobre a sensação de se sentirem confrontados ou apreensivos, mas ainda eram comentários imprecisos que não localizavam os momentos em que essas tensões aconteciam. Nossa impressão foi de que a ideia de uma peça-conversa era muito potente, mas era necessário experimentar mais para entender melhor como a dinâmica da conversa poderia ser trabalhada na execução da estrutura para aparecer de maneira simples, informal e espontânea, conduzindo com mais fluência e desembaraço a interação com o público. Também percebemos que a participação do espectador ficou restrita aos momentos em que os atores faziam convites e propostas diretas, mas, na maior parte do tempo, a plateia

assistiu às cenas em postura aparentemente passiva. Nos questionamos se a pretensa abertura da dramaturgia se concretizava na encenação e por quais vias poderíamos deixá-la mais explícita.

● **Aprofundamentos dramáticos, cênicos e espaciais**

Nos ensaios seguintes, trabalhamos os textos com Ana Hadad, que nos orientava a lidar com as palavras da forma mais coloquial possível para que, quando entrássemos nas partes improvisadas, não houvesse uma quebra perceptível na oralidade. Segundo ela, os textos ainda estavam sendo ditos de maneira “teatral”, nesse contexto entendido como uma artificialidade na fala que os distanciavam da prosa cotidiana. Era um trabalho longo e exaustivo, pois cada frase era repetida e analisada muitas vezes. Decidimos dar um pausa nos trabalhos físicos com Rosa Antuña para dedicar mais tempo ao trabalho vocal. Além do trabalho presencial, Ana sugeriu que gravássemos as falas em áudio e enviássemos a ela pelo celular, assim ela poderia fazer apontamentos à distância e acompanhar nosso aperfeiçoamento com o texto.

O segundo ensaio aberto estava marcado para o dia 28 de julho de 2016. Tínhamos um mês para preparar uma nova estrutura com o material já existente, desenvolver novos materiais e incorporar apontamentos feitos pelos convidados na roda de conversa após o primeiro ensaio aberto. Reunimos o que cada um havia anotado a partir dos retornos do público e fizemos uma filtragem, de acordo com a nossa visão sobre a peça. Nem todos os apontamentos, por mais interessantes que fossem, se conectavam com a nossa proposta. Nesse sentido, era importante saber ouvir, mas também saber discernir aquilo que convergia com o nosso projeto de encenação. Escolhas e direcionamentos eram feitos a todo momento, e isso também significava abrir mão de outros tantos caminhos possíveis.

Após nove anos juntos, construímos um entendimento comum de que era importante distinguir nossas convicções artísticas dos comentários externos, fossem do público ou da crítica especializada. Desde a repercussão elogiosa de *É só uma formalidade*, em 2010, e o crescente destaque do grupo no circuito teatral profissional, não raramente sentíamos alguma pressão para atender expectativas que não eram nossas, o que nos gerou angústias e ansiedades durante um tempo. Em 2012, quando recebemos a primeira crítica abertamente negativa em um veículo de comunicação, ficamos abalados e inseguros. Com o tempo, conquistamos um posicionamento mais maduro em relação ao nosso trabalho e às escolhas que fazíamos a cada novo espetáculo. Aprendemos a afirmar nossa identidade como grupo, cientes de que temos uma pesquisa consistente e em constante transformação, o que nos

deixou mais tranquilos para lidar com opiniões externas. Esse amadurecimento, resultado da nossa prática de grupo contínua, nos permitiu abrir processos de criação e realizar ensaios abertos sem o receio de fragilizar nosso trabalho, pelo contrário, o compartilhamento da criação passou a enriquecer nossa pesquisa e alimentar um olhar mais autocrítico.

Entre o primeiro e o segundo ensaio aberto, voltamos aos estudos de referências teóricas. Trouxe para a discussão trechos de duas obras filosóficas que eu havia lido há pouco tempo e que dialogavam com nossa pesquisa: *Libertad* (2007), de Zygmunt Bauman e *A partilha do sensível* (2009), de Jacques Rancière. Na primeira, Bauman reflete sobre as mudanças do conceito de liberdade ao longo da história e nos convida a pensar que: “a liberdade só existe como uma relação social, mais do que uma propriedade, uma posse do indivíduo, ela é uma qualidade relativa a certa diferença entre indivíduos; que só tem sentido como oposição à condição de não-liberdade” (Bauman, 2007, p. 23). Para o sociólogo, uma liberdade completa só pode ser imaginada, mas não praticada, visto que dependeria de uma renúncia total da comunicação com outras pessoas e a liberação de todo vínculo social, pois a relação com outras pessoas pressupõe limites, regras e acordos. “A liberdade completa é um experimento mental” (Bauman, 2007, p. 129). Vladimir Safatle (2023) faz observação semelhante ao dizer que “não existe liberdade individual, não existe uma situação onde uma pessoa é livre dentro de uma sociedade não-livre. A liberdade ela é, antes de mais nada, um atributo social [...] para que as pessoas consigam desenvolver suas singularidades” (Safatle, 2023). Essas e outras reflexões sobre liberdade contidas na obra de Bauman nos inspiraram a elaborar um convite/provocação aos espectadores no início da peça:

MARCOS – Boa noite, eu sou o Marcos. Sou uma parte do Grupo Quatroloscinco. Muito obrigado por terem vindo aqui esta noite pra construir isso aqui junto com a gente... E a gente espera que vocês se envolvam de alguma forma... Mas que, principalmente, vocês se sintam livres, isso mesmo, livres. Vocês podem sentar no chão, trocar de cadeira, andar, falar entre vocês, podem até ir embora se não estiverem gostando... Ah, e não precisa desligar os celulares, caso eles toquem, podem atender. Livres! (Benevenuto & Coletta, 2017, p. 21).

Essa é minha primeira fala na peça. A primeira vez que o público ouve a minha voz é para fazer um convite à liberdade. Detalhe importante: não peço para que o público seja livre, mas se sinta. A ideia de se sentir livre parte de um entendimento individual. Eu posso estar me sentindo livre, mas o outro não. Essa peça pode me trazer a sensação de liberdade, para o outro pode causar opressão. O convite para sentir a liberdade é também um convite para inventá-la naquela circunstância. A provocação desse texto ficou evidente no primeiro ensaio aberto. Quando eu disse: “Livres!”, percebi a reação irônica e desconfiada do público. Decidi

também assumir a ironia do convite no tom da minha fala e atuação. Vamos brincar que, pelos menos nesse momento, nessa sala, durante essa peça, somos livres – é o que proponho como jogo.

Outra provocação implícita no convite à liberdade está na possibilidade do público “quebrar as regras do teatro”. Conversar com alguém ao meu lado, atender o celular, ficar de pé e andar, ir embora no meio da peça, são ações normalmente reprováveis no teatro convencional. Ir ao teatro, para muitos, é manter-se calado e discreto, olhando para frente e, ao final, levantar, aplaudir e sair da sala. Andar, conversar, ir embora, sentar no chão, parece mais com o comportamento em um show musical, uma festa, um bar, uma reunião de amigos em casa. Propor que o espectador possa agir dessa forma no teatro, ao menos como possibilidade, também é o início da nossa tentativa de construção de um espaço descontraído, que permita afrouxar regras e convenções.

Por último, existe no convite à liberdade do espectador, a autorização recíproca para que eu e Assis também nos sintamos livres para interagir com eles. Desde o início do processo comentávamos como muita gente considerava incômodo ir ao teatro e, de repente, ser “descoberto” pelo ator e ser exposto publicamente. A plateia convencional, geralmente, permanece em uma área escura durante uma peça e isso permite o anonimato do público. Quando um ator rompe o conforto do anonimato do espectador para expô-lo publicamente, cria-se uma situação vista como constrangedora para muitos. Conheço pessoas que não vão ao teatro pelo medo de “ser uma peça interativa”. A partir dessa observação, para conseguirmos estabelecer uma participação menos impositiva do público em *Fauna*, pensamos que era importante suscitar a sensação individual de liberdade para depois, aos poucos, fazer aproximações físicas, propor ações, perguntas e realizar abordagens mais diretas.

Outra discussão teórica que fizemos foi a partir de trechos que selecionei de *A partilha do sensível* (2009), onde o filósofo francês Jacques Rancière apresenta um ponto de vista sobre a relação indissociável entre arte e política. O autor fala da partilha como o modo como as coisas se tornam perceptíveis no tempo e no espaço por uma comunidade. “Essa repartição [...] se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2009, p. 15). Nos interessamos pela discussão sobre a tensão existente na partilha do sensível, que ele chama de dissenso, gerando uma desarmonia na igualdade e também uma invisibilidade, a incapacidade de ser percebido. A ação política aconteceria, então, no questionamento e na reorganização da partilha do sensível vigente, atrelada ao *status quo*. Para o autor, política e estética podem gerar o dissenso necessário para

romper com a hierarquia dos discursos e reconfigurar a percepção do espaço. Rancière propõe tratar a comunidade não como um agrupamento de indivíduos governados por um poder, mas como um organismo animado. “As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2009, p. 17). A imagem do agrupamento de pessoas como um organismo animado foi importante para entendermos a proposta convivial de *Fauna* na coabitação de um espaço comum. A massa formada pelo público, misturada e espalhada pelo mesmo espaço em que estão os atores, desorganizava “a partilha do sensível” convencionalizada pelo edifício teatral tradicional, onde cena e plateia mantêm distintas posições, hierarquias e regimes de visibilidade.

Também nos interessou sua argumentação sobre a necessidade de separar a ideia de ficção da ideia de mentira, pois:

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2009, p. 58-59).

Para nós, fazia sentido pensar dessa forma a construção dramatúrgica de *Fauna*, que partia de nossa biografia misturada a histórias inventadas, informações vindas do público, conhecimentos gerais, questionamentos filosóficos, questões geológicas, como a extinção dos animais do período cretáceo, e traumas históricos coletivos, como o holocausto, tendo como pano de fundo a suposição ficcional de que nós, atores e espectadores, éramos os últimos representantes da humanidade. A proposta de reconfigurar o sensível comum, proposta por Rancière, dialogava com a urgência em modificar o circuito vigente de afetos, em busca de novos fluxos de afecções disruptivas, como força política emancipatória, proposta por Vladimir Safatle – para nós, ambos refletiam sobre como imaginar modos de vivência comunitária habitada “por uma potência heterogênea” (Rancière, 2009, p. 32), onde “identidade e diferença convivem em uma oposição radicalmente complementar” (Safatle, 2015, p. 25). Seria possível materializar cenicamente essas ideias filosóficas com as comunidades temporárias formadas pelo público a cada encontro de *Fauna*?

Retornando ao primeiro ensaio aberto, dois momentos foram bastante comentados pelos convidados: quando relato a viagem que fizemos ao campo de extermínio de Auschwitz e a cena “Telefonema”, um áudio pré-gravado em que conto a Assis como se dá um processo de

extinção em massa. Na versão do texto utilizado no primeiro ensaio aberto, meu relato sobre a viagem a Auschwitz dizia:

MARCOS – Uma vez, nós dois estivemos em Auschwitz... E em um dos antigos alojamentos, que agora foram transformados em espaços de exposição pros turistas, tem uns aquários enormes, e em cada um deles foram reunidos objetos encontrados ali depois da guerra... Tem um aquário só com bonecas de crianças. Tem um outro só com próteses de braços, pernas, dentaduras... Tem um de mechas de cabelo, toneladas de cabelo. E tem um cheio de sapatos, centenas, milhares deles. Eu ainda tenho muito forte em mim a sensação de ter estado num campo de concentração. Como turista, é claro. Um lugar que diz tanto do que a gente é, do que a gente pode ser... Eu me lembro de ter saído de lá com uma dor de cabeça. Mas eu não sei se era uma dor física. Eu não sei se era uma dor minha.
(Texto processual, 03jun. 2016)

Essa versão difere, em parte, da que entrou na dramaturgia final, mas o cerne da estrutura é bem parecido. Relato a lembrança da experiência vivida com Assis, a partir do meu ponto de vista. Trago a imagem das vitrines, que transcrevo poeticamente como aquários, e dos milhares de objetos deixados pelas pessoas assassinadas. Compartilho a estranheza que é estar em lugar que outrora abrigou prisioneiros de guerra condenados à morte, agora transformado em um museu memorial que homenageia suas vidas e não nos deixa esquecer a barbárie que fez o filósofo alemão Theodor Adorno indagar, em 1949, se era possível escrever poesia depois de Auschwitz. No fim do relato, menciono o fato de ter saído da visita com dor de cabeça, mas isso não aconteceu comigo. Na ocasião, foi Assis quem se queixou de dor de cabeça. Apropriei-me desse dado para trazer a imagem de uma “dor que não é minha”. Queria compartilhar com o espectador a alteridade, que tanto discutimos nos ensaios. Diferenciar-me do outro para fazer o exercício de se colocar em seu lugar, calçar seu sapato.

Nessa versão do texto há uma rubrica indicando que Assis escreve a palavra FAUNA no chão com os sapatos, mas, no ensaio, isso aconteceu de outra forma: a palavra foi escrita no chão com giz. Com nossa movimentação, a palavra era borrada pelos nossos pés até se apagar. Um experimento visual que, para nós, aludia à fragilidade e à efemeridade da nossa espécie no mundo.



Fig. 11. Assis escreve com giz a palavra FAUNA no chão em um dos ensaios. Foto: José Jr. 2016.

Mais tarde, com a contribuição de Ed Andrade, criamos uma forma cenicamente mais sofisticada de trabalhar esse signo. A palavra FAUNA é escrita no chão com sal, que desaparece durante a peça, e volta a aparecer no final, através de um efeito especial utilizando *spray* fluorescente e luz ultravioleta. Queríamos, com isso, evidenciar a ideia do desaparecimento. Genocídios e extermínios já aconteceram diversas vezes na história humana. Povos inteiros desapareceram, culturas, nações, histórias e linhagens. A própria persistência da espécie *Homo sapiens* se deve a extinção de outras espécies do gênero Homo.

Foi refletindo sobre a extinção que nossa viagem à Auschwitz veio à tona durante o processo de criação de uma maneira muito intensa. Revisitar as fotos da viagem e descrevê-las a Ítalo e Rejane não foi confortável. Das fotos que tiramos, a maioria é de espaços vazios, prédios, corredores, cercas de arame farpado e pátios. Nas poucas em que aparecemos, nosso semblante é sempre sério e abatido. Há uma foto minha no famoso portão do campo, onde está o letreiro que diz: “*Arbeit macht frei*” (o trabalho liberta). Não fizemos nenhuma foto dos aquários com os objetos dos judeus mortos. Não me lembro se era proibido fotografar aquela área ou se não quisemos. As quatro fotos que escolhemos mostrar aos espectadores não retratam aquilo que eu relato. A imagem dos sapatos dos prisioneiros assassinados é um exercício de imaginação do público diante da pilha feita com seus próprios sapatos em cena.

Pouco tempo depois da estreia de *Fauna*, li *O que os cegos estão sonhando* (2012), da escritora e crítica literária brasileira Noemi Jaffe. O livro é composto de três partes: a primeira é o diário de Lili Jaffe, mãe da autora e que foi prisioneira em Auschwitz, no qual ela narra sua passagem pelo campo, as viagens de trem, a separação da família, as torturas, a fome, a morte vista e vivida de perto. A segunda parte é uma autoficção criada por Noemi Jaffe, que mistura invenção e testemunho, mergulhando em histórias e personagens do diário da mãe. Na terceira parte, a filha de Noemi, neta de Lili, compartilha suas impressões como terceira geração de sobreviventes do Holocausto, a partir de sua visita ao memorial de Auschwitz.

Um dos pontos mais interessantes no livro é descobrir que o diário de Lili Jaffe não foi escrito simultaneamente aos acontecimentos narrados. A escrita foi feita um ano após sua libertação, baseada em suas lembranças. Portanto, é um diário filtrado pelo tempo, dando foco mais em um aspecto do que em outro, citando fatos, lugares e personagens, excluindo outros. O real já está ficcionado no diário de Lili e será duplamente ficcionado na segunda parte, escrita por Noemi, que está mais interessada na memória fragmentada da mãe do que na narrativa documental do Holocausto. A autora nos mostra que a ficção foi o caminho encontrado pela mãe para sobreviver durante e após Auschwitz, honrando a memória, suas falhas e suas lacunas.

Faz parte do senso comum e, aparentemente, também da lógica, afirmar a separação entre ficção e realidade. A ficção é falsa e a realidade é verdadeira. Mesmo assim, não existe consenso, nem pessoal, nem filosófico, nem epistemológico, sobre o significado da verdade, embora se diga, com muita facilidade, que a realidade é verdadeira. Da mesma forma, a própria ideia de realidade, ainda mais do que a de ficção, também é maleável e polivalente. Como, então, separar tão facilmente a realidade da ficção? E, principalmente, como estabelecer o que no passado é a realidade? (Jaffe, 2012, p. 204).

Ao ler esse livro, encontrei muita semelhança com o que buscamos fazer dramaturgicamente em *Fauna* com todas as menções a fatos e relatos históricos que contamos durante a peça, ou quando os espectadores contam algo de suas vidas. O que nos interessava nas informações não é o que elas continham de real, mas o quanto poderíamos criar e inventar a partir delas. No entanto, como pondera Rancière, “não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção” (Rancière, 2009, p. 58).

Nas minhas anotações do primeiro ensaio aberto, um dos convidados, Ferrán, disse: “O trauma une as pessoas. Mesmo os que a gente não viveu”. Ele se referia ao momento em que

trago a viagem de Auschwitz e de como aquilo, no início da peça, criava uma sensação de união entre os presentes, como se estivéssemos compartilhando uma dor em comum, ainda que não vivida por nenhum de nós. Ferrán comentou que fazer o público imaginar a pilha de sapatos dos judeus exterminados há mais de 70 anos, enquanto a pilha de sapatos dos espectadores estava materialmente visível diante de todos, trazia a sensação de uma comunidade intertemporal, como se estivéssemos lá e aqui. A memória coletiva do holocausto também nos fazia refletir sobre outros massacres, genocídios e crueldades das quais a humanidade foi capaz e que se acumulam historicamente.

Outra cena marcante no primeiro ensaio aberto foi o “Telefonema”, momento final da estrutura apresentada na ocasião e que permaneceu como momento final da peça. Nessa cena, Assis está sozinho e recebe um telefonema, que resgata a informação dada ao público no início: “Ah, e não precisa desligar os celulares, caso eles toquem, podem atender”. Quando ele atende o celular, entra em *off* um texto pré-gravado como se fosse um telefonema em tempo real. Nosso intuito é que o público fique na dúvida se eu realmente estou ligando para Assis ao vivo ou se é uma gravação. O texto diz:

MARCOS (*off*) – Assis, tá me ouvindo? É que eu queria te falar umas coisas... Sabe aquilo tudo que a gente conversou ontem? Então, eu queria te dizer que a extinção é o total desaparecimento das espécies. É quando morre o último indivíduo dessa espécie, ou quando restam apenas indivíduos do mesmo sexo. A extinção é um evento muito comum se a gente pensar no tempo geológico. Cerca de 99% das espécies que já existiram foram extintas. Sabia?

São dois tipos de extinções: as extinções de fundo e as extinções em massa. A de fundo é um processo natural que ocorre quando as espécies não conseguem mais se adaptar ao ambiente e desaparecem, enquanto aquelas que se adaptam ao ambiente continuam sua evolução, originando novas espécies. Já as extinções em massa são aquelas que provocam o desaparecimento de muitas espécies ao mesmo tempo.

Alô? Você tá me ouvindo?

Já aconteceram cinco eventos de extinção em massa na história da Terra. O mais famoso e mais recente foi a extinção dos dinossauros, no período Cretáceo. Mas essa não foi a maior. A maior extinção ocorreu no final do Paleozoico, quando 96% das espécies foram extintas. Terremotos, vulcões, asteroides, mudanças climáticas, tudo isso pode causar uma extinção.

Uma espécie está extinta quando não há dúvidas de que o último indivíduo morreu. Sabe o pica-pau? Aquele do desenho animado... O pica-pau foi extinto na América do Norte na década de 1970. Uma espécie se encontra em perigo crítico de extinção quando ela se confronta com um risco extremamente alto num futuro próximo. Sabe o urso panda? Então... E uma

espécie é considerada vulnerável quando se confronta com um grande risco de extinção em médio prazo, o tubarão-branco, sabe?

Assis? Tá aí?

Às vezes, uma espécie que era considerada extinta, ela volta a aparecer. Os cientistas chamam isso de “Efeito Lázaro”. O nome faz referência àquele cara que Jesus ressuscitou através de um milagre. Mas isso é muito raro, porque mais de 150 espécies são extintas todos os dias e nunca mais voltam.

Quando uma espécie se extingue, ela libera espaço que pode ser explorado por outra espécie.

Assis? Você tá me ouvindo?

Assis?

Assis?

(Benevenuto & Coletta, 2017, p. 59-60)

O texto foi costurado a partir de pesquisas em enciclopédias virtuais e gravado pelo microfone do celular. Depois foi editado de forma a parecer um áudio de telefonema, com ruídos e chiados. No final do texto, a ligação cai de forma abrupta. Assis ouve o texto enquanto junta os sapatos do público, espalhados durante as cenas, em uma pilha novamente. É o único momento da peça em que mencionamos diretamente a palavra extinção. É também o único momento em que não estão os dois em cena. Eu saio na cena anterior e não retorno. Meu corpo já não está visível para o público. Restam Assis, os espectadores e os sapatos. As luzes foram apagadas e apenas vultos podem ser percebidos. O jogo entre o áudio e a ausência de luz foi pensado dramaturgicamente para que o espectador pudesse se atentar ao telefonema e se envolver com as imagens sugeridas pelo texto.

Nossa intenção com essa cena era retomar a imagem inaugural da peça, a extinção da espécie humana: “E se nós fôssemos os últimos representantes da humanidade?”, pergunta Assis no início. No decorrer da peça, após todas as cenas, acontecimentos e conversas com o público, muitas janelas foram abertas. A cena final realiza um movimento de retorno do arco dramático, carregada de tudo o que foi construído durante a peça. A ideia de um texto em forma de telefonema surge inspirada pelo áudio diário de José Leonilson (*A paixão de JL*, 2015). A sensação de ouvir uma voz que não sabemos onde está, nem mesmo se ainda está lá, nos impactou. Os devaneios íntimos de José Leonilson agora chegavam a remetentes que ele não imaginava. O texto gravado era algo muito solitário, melancólico, feito na madrugada. Queríamos que nosso telefonema tivesse semelhante significação. Além disso, um áudio gravado torna-se um registro histórico, assim como uma pegada, uma pintura rupestre, uma cerâmica desenterrada, é o vestígio de alguém que viveu, pensou e produziu. Foi sobre essa

cena que uma espectadora convidada para o primeiro ensaio aberto comentou: “Que mundo vou encontrar lá fora quando sair dessa sala?”.

O áudio com a voz de alguém que estava lá e não está mais rompe as unidades de tempo e lugar. O telefonema é uma heterotopia⁴⁹, habita um não-lugar, um lugar outro, onde se está e não se está, um espaço imaginado que intersecciona lugares que não poderiam estar juntos. Após todos os jogos físicos e relacionais entre os dois atores durante a peça, o último jogo era entre um corpo e uma voz, ou melhor, entra a voz de um corpo invisível e os demais corpos visíveis. Camadas complexas sobre as quais ainda não tínhamos muita consciência. O primeiro ensaio aberto foi importante, justamente, para nos revelar a complexidade da estrutura dramática que estávamos criando e de como poderíamos incorporar o espectador nessa estrutura de modo que ele pudesse transitar por essas camadas.

Na segunda vinda de Alexandre Dal Farra, trabalhamos a partir dos pontos levantados no ensaio aberto. Fizemos uma análise da dramaturgia da peça mapeando quais seriam os momentos mais interessantes para estabelecer diálogos com o público e propor ações compartilhadas que compusessem um crescendo interativo. Dal Farra também nos provocou quanto aos jogos físicos entre eu e Assis. Na partitura da briga, ele disse que parecia uma mais uma coreografia que uma briga. Era bonito de assistir, mas seria interessante propor uma dinâmica mais caótica e hostil, a ponto do espectador sentir o impulso de intervir para nos separar. Para ele, uma briga real era uma imagem inesperada pelo público e que a violência que ele gostaria de abordar vinha desses momentos inesperados de ruptura. Pelo mesmo argumento, ele sugeriu que a pessoa com a qual eu tenho uma conversa improvisada não fosse convidada a se retirar ao final da cena, pois a cena não deveria ter uma finalização bem definida. Para ele, a cena deveria ser interrompida repentinamente, como um corte seco. Essa sugestão foi incorporada no formato final da peça, com Assis arrancando a pessoa da cena de maneira abrupta. A retirada ríspida do espectador era também uma imagem de violência que poderia gerar afetos inusuais e desconfortáveis no público. As provocações de Dal Farra, no geral, eram para que ousássemos mais na interação física com o público. Lembro-me dele

49 Em Foucault, o conceito de heterotopia surge da crítica à razão ocidental que busca evitar a diferença e a multiplicidade, suprimindo os espaços do outro. O autor propõe analisar o espaço em função dos posicionamentos e relações de poder, dividindo-o em utopias e heterotopias. Utopias são os espaços ideais e projetados, sem “lugar real” (Foucault, 2009, p. 415), portanto inabitáveis. Já as heterotopias são “lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra-posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas” (Ibidem, p. 415). Na heterotopia, espaços e tempos distintos ou incompatíveis podem coexistir, como em um museu, onde coexistem a múmia faraônica e o visitante do presente. O autor também exemplifica espaços heterotópicos com o espelho e o telefonema, que são, ao mesmo tempo “utopia, uma vez que é um lugar sem lugar algum [...], um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, [e] também uma heterotopia, uma vez que [...] existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo (Ibidem, p. 415).

dizer algo parecido com: “Vocês querem mexer nos circuitos de afetos? Então baguncem isso”, apontando para a dramaturgia impressa.

Outra importante contribuição feita por Alexandre foi nos ajudar a identificar momentos da dramaturgia em que estávamos sendo muito didáticos e que enfraqueciam o discurso da peça. Uma das partes que ele sugeriu cortar foi:

MARCOS – Fauna... O que é fauna?

ASSIS – Bem, aqui neste dicionário, Fauna é o “Conjunto das espécies animais de um país, região, distrito, estação ou, ainda, período geológico. Pejorativo: Grupo de pessoas que frequentam um determinado lugar, com atitudes características ou marginais”.

MARCOS – O que mais?

Os atores perguntam sobre a fauna das pessoas, sobre como ela é composta: Qual é a sua fauna? Sua família? Seu trabalho? Sua cidade? O mundo inteiro? Você e o seu cachorro, fazem parte da mesma fauna? Você e essa mosca que está sobrevoando este lugar agora, fazem parte da mesma fauna? (Texto processual, 03 jun. 2016)

Para Alexandre, a palavra “fauna” não deveria ser dita em nenhum momento pelos atores, pois já era o título da peça e já estava escrita no chão, e isso bastava. Mais importante que falar da fauna seria engendrar uma fauna com os espectadores, um bando, uma manada, que, vista de longe, pareceria homogênea, mas de perto revelaria as características diversas de cada indivíduo. Voltamos mais uma vez para a discussão sobre como evidenciar coletividade e individualidade sem contrapô-las, mas sobrepondo-as. Os diferentes tipos, cores e tamanhos dos sapatos já indicava um elemento potente para trabalhar a individualidade a partir da diversidade. Quando estavam juntos em uma pilha, os sapatos não destacavam suas particularidades, mas isso se transformava quando, espalhados pelo chão, eram escolhidos para serem observados. Criamos o jogo de inventar personagens a partir de um sapato. Quem era aquela pessoa? Quantos anos tinha? Com o que trabalhava? Teria filhos? Morava de aluguel? Tinha medo de alguma coisa? Alimentava um grande sonho? Cometeu algum crime? Tinha algum arrependimento na vida? Brincávamos com a invenção de uma pessoa a partir da aparência de um sapato. Começávamos com descrições físicas até chegar a questões existenciais: “Essa pessoa nunca mais falou com o pai depois que descobriu que ele tinha outra família”, por exemplo. Esse jogo se tornaria ainda mais potente quando o próprio público entrasse na brincadeira. Os sapatos que, no início, detinham uma conotação trágica e sombria ao serem relacionados com os sapatos de Auschwitz, poderiam assumir outros significados e engajar o público para um jogo lúdico de grande potencial participativo.

Outra cena que desenvolvemos para apresentar no segundo ensaio aberto foi a “Cena do

acidente”, que já existia como esboço desde o início dos ensaios, mas ainda não havia sido trabalhada para compor a estrutura. Inspirada no acidente de moto que sofri em fevereiro de 2016, improvisamos uma situação onde alguém encontrava um estranho acidentado e deveria fazer os primeiros socorros. No meu diário de bordo está anotado: “Todo encontro é um acidente. Todo acidente é um encontro”, uma referência ao texto *Não diga meu nome: devaneios de proximidade* (2014), do artista visual Nicolas Soares, onde propõe um manifesto poético da intimidade e da proximidade com o outro e diz: “Todo encontro é um acidente. E nos acidentamos no encontro com o outro. [...] Nós somos acidentes passíveis de ser. Nós somos consequências desses acidentes” (Soares, 2014, p. 2). Lembrando que a expressão “ir de encontro a” significa colisão, confronto, divergência. Na última versão da dramaturgia antes do segundo ensaio aberto, o texto da “Cena do acidente” era:

Marcos se joga no chão.

ASSIS – Em quase todos lugares e atividades, eu diria em todos, estamos expostos aos perigos da vida. O que são esses perigos? São os danos que um ser humano, ou bicho, podem sofrer se envolvendo em algum tipo de colisão entre corpos e máquinas no trânsito ou em trânsito. Por isso temos que ter o conhecimento de técnicas para salvar vidas, de outros homens, mulheres, animais e até mesmo a nossa própria. O que fazer?

Tentar manter a integridade física e moral da vida em questão. Vou usar a palavra vida porque engloba todos os seres. Um acidente desestabiliza a gente. E a gente é muito. Eu sou muito. Você é muito. A gente é 7 octilhões de átomos num corpo só. E é melhor manter todos esses átomos bem juntos, porque senão... A gente é cérebro, fígado, rins, boca, pulmão, dentes, intestino, pele, 150 mil fios de cabelo, pernas. A gente para em pé. Senta. Corre. Dança. E no meio disso tudo pode acontecer o quê? Pode dar errado. E o que fazer?

Em caso de um acidente, certifique-se de que está num local seguro. Aqui parece seguro?

ASSIS – Observe se há sangue. Qual idade aproximada da vítima?

MARCOS – 30.

ASSIS – Está consciente?

MARCOS – Sim...

ASSIS – Esses são aspectos gerais, rapidamente identificados. Procure os sinais vitais: verifique o pulso e as vias aéreas. Tá respirando?

MARCOS – Tô!

ASSIS – Controle cervical, batimentos cardíacos, nível de consciência. Proteção da vítima Busque uma cobertura!

MARCOS – Não precisa.

ASSIS – Sim, a vítima não pode sentir frio.

MARCOS – Não precisa. Não tô com frio.

ASSIS – Não importa, a proteção é também contra o calor.

MARCOS – Não tô com calor.

ASSIS – Insista.

MARCOS – Não quero!
 ASSIS – A vítima acabou de se acidentar. Ela pode estar confusa. Não respeite suas escolhas, siga as instruções de primeiros socorros. Cubra logo!
 MARCOS – A vítima não quer. Ela tá bem!
 ASSIS – Você sabe quantas pessoas morrem por recusarem os primeiros socorros? O que houve?
 MARCOS – Uma explosão.
 ASSIS – Onde?
 MARCOS – Aqui dentro.
 ASSIS – Quantos anos você tem?
 MARCOS – Quem é você?
 ASSIS – Não importa... Eu só estava passando, te vi e vim aju/
 MARCOS – De onde você veio?
 ASSIS – Cadê seus documentos? Você bebeu?
 MARCOS – Um pouco...
 ASSIS – Eu vou ligar pra emergência.
 MARCOS – Tem uma coisa...
 ASSIS – Alô?
 MARCOS – Uma coisa está...
 ASSIS – Alô! Oi! Eu tô num acidente. Não fui eu, eu tô na rua com a vítima. Só ela. Eu não fiz nada... Eu não vi como foi.... Sangue? Não. Tá consciente, mas falando umas coisas estranhas... Eu não sei quem ele é. Não sei o nome. Qual o seu nome?
 MARCOS – Eu...
 ASSIS – Você precisa falar... Continuar de olhos abertos pra manter a consciência.
 MARCOS – Falar o quê?
 ASSIS – Qualquer coisa. Conte alguma coisa.
 MARCOS – As palavras atropelam as coisas. Nós atropelamos as coisas. As palavras atropelam Nós.
 ASSIS – Continua!
 MARCOS – Você é uma coisa. Você é um eu, um outro eu.
 ASSIS – Vai!
 MARCOS – Alguma coisa está...
 ASSIS – O que?
 MARCOS – Alguma coisa...
 ASSIS – Que coisa?
 MARCOS – Está se rompendo.
 ASSIS – O que está se rompendo?

Assis se aproxima mais, como um animal emboscando sua presa. Assis salta sobre Marcos e os dois entram em embate corporal. Assis por cima, Marcos por baixo, ele tenta sair, violência. Assis imobiliza Marcos.

ALGUÉM DO PÚBLICO – Tem uma bomba atômica dentro de mim!
 (Texto processual, 27jul. 2016)

Na “Cena do acidente”, o que começa como um procedimento de socorro termina com um ataque. A ação se desenvolve a partir da aproximação de dois corpos estranhos que gera uma tensão crescente até uma briga corporal. Queríamos, com essa cena, chegar ao embate físico que Alexandre Dal Farra havia sugerido. Pedimos auxílio à preparadora corporal Rosa Antuña para orientar nossos movimentos para que o confronto físico fosse real, usando força

real, mas com cuidado técnico para um não ferir o outro.



Fig. 12. Embate corporal na “Cena do acidente”, em ensaio aberto. Foto: José Jr. 2016.

Nesse sentido, nosso confronto físico evidenciaria o caráter performativo da atuação e exigiria a presença física dedicada ao “estar aqui” no espaço, o que Eleonora Fabião (2010) descreve como estar presente no presente da ação:

O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que [...] há apenas uma pequena distinção [...] entre estímulo e resposta [...]. O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. [...] A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção [...], no atrito das presenças (Fabião, 2010, p. 321-323).

O atrito das presenças, apontado por Fabião, foi uma das bússolas no processo criativo de Fauna. Buscávamos nessa e em outras cenas, situações performativas que pudessem explicitar a habitação do “presente do presente”. Ensaíamos muito a cena da briga e, frequentemente, saíamos com algum pequeno ferimento ou dor. Mesmo depois da estreia, o embate corporal continuou sendo um dos momentos de maior tensão para nós, pelo risco de nos machucarmos. Uma cena performativa que, mesmo treinada, era sempre imprevisível, exigindo máximo de atenção e comprometimento dos corpos, a fim de “acirrar os

entrelaçamentos corpo-espaço” (Fabião, 2010, p. 324).

Ao final da briga há uma fala dada por alguém do público: “Tem uma bomba atômica dentro de mim!”. Planejavamos esse momento como o ápice da tensão dramática da peça. Depois de anunciar algumas vezes que “alguma coisa está se rompendo” e “uma explosão aconteceu”, finalmente alguém da plateia revelaria que guardava no interior de seu corpo uma bomba atômica. Nossa estratégia era combinar, em segredo, com alguém no início da peça, logo após a dança e antes da primeira fala, que dissesse essa fala depois da nossa briga. A tarefa ficou comigo: “Olá, tudo bem? Você ouviu essa música que acabou de tocar? Ela vai tocar outra vez no meio da peça, eu e ele estaremos brigando. Quando a música acabar, eu preciso que você diga bem alto: ‘tem uma bomba atômica dentro de mim!’, posso contar com você? Obrigado”. Era mais ou menos assim que eu pactuava o momento surpresa com um espectador, falando em seu ouvido. O restante do público acompanhava a ação sem saber o que eu combinava com aquela pessoa. Prevíamos que esse segredo geraria curiosidade nos demais, mas que seria esquecido no decorrer da ação cênica. Logo, a fala do espectador na metade da peça geraria um efeito surpreendente.

Pouco antes do segundo ensaio aberto, estivemos no Rio de Janeiro para uma minitemporada de outro trabalho, *Ignorância*, no Teatro Oi Futuro. Lá, reencontramos Ed Andrade que nos apresentou o projeto cenográfico de *Fauna*. A área de cena seria composta por seis lustres “panelões” pretos em uma altura próxima a dos atores. No chão, uma grande lona de caminhão pintada de cinza escuro seria nosso “tapete cênico”. O público poderia se sentar dentro ou fora da lona, nas cadeiras empilhadas ou no chão. Grandes formas vazadas com as letras formando FAUNA serviriam de molde para “carimbar” a lona com a palavra feita de sal. Um cabo de aço esticado acima dos lustres serviria para pendurarmos alguns dos sapatos do público durante a peça. O cenário seria preto e cinza, pois os sapatos do público já trariam muitas cores e informações. Todo o material caberia em uma *case* para facilitar ao máximo o seu transporte. A peça poderia ser feita em qualquer espaço, mas teria sempre a mesma ambiência. Aprovamos o projeto de Ed Andrade e autorizamos sua execução. Decidimos que, no próximo ensaio aberto, já iríamos testar a palavra FAUNA feita de sal e o cabo de aço para pendurar os sapatos.

Três anos depois, em sua tese de doutorado, Ed Andrade relatou com detalhes a sua experiência na criação do cenário de *Fauna*:

Quando fui convidado a integrar a equipe, o grupo me apresentou a proposta de utilizar os sapatos dos próprios espectadores como elementos componentes do espaço cênico e como ferramenta de construção dramaturgica, tomando, dessa vez, o “calçado” como objeto síntese do tema-

conceito. Nessa proposta, os sapatos funcionariam como uma espécie de alegoria da tensão entre a natureza animal do homem e a sua formação enquanto indivíduo a partir da razão e da cultura. [...] Concordamos que a cenografia consistiria num dispositivo bastante simples, montado numa configuração intimista que rompesse a linha divisória entre público e cena, e que os sapatos seriam amplamente explorados no seu potencial simbólico e afetivo, ocupando a cenografia através de diferentes arranjos (Andrade, 2019, p. 249-250).

Ed Andrade deixa explícito que a ideia de trabalhar com sapatos veio de uma proposta do grupo a partir da dramaturgia. Em *Ignorância* já havíamos explorado o objeto cadeira que, como comenta Andrade, é um “objeto síntese do tema-conceito” da obra. Nessa obra, o cenário foi composto por 30 cadeiras que eram manipuladas pelos atores em diferentes disposições, construindo diferentes ambientes e significações. Andrade também percebe que havia o desejo de que os sapatos não fossem apenas um recurso cenográfico, mas um dispositivo interativo e afetivo. Ele continua:

A partir de alguns estudos, chegamos à seguinte proposta: na entrada do ambiente, o público deveria tirar os sapatos e depositá-los em grandes baús antes de se acomodar nas cadeiras, bancos e almofadas espalhados ao redor da área de cena, misturando-se a ela. Um tapete de lona de caminhão, em tom escuro e com texturas de costuras e emendas cobriria todo o piso. Sobre o tapete, perto do centro da área de cena, a palavra “FAUNA” estaria escrita com sal grosso em letras de forma montadas através de máscaras-molde, ocupando cerca de 3 metros de extensão. Algumas luminárias e fios cruzariam a área de cena a cerca de 2,2 m de altura, onde os atores poderiam jogar, pendurar ou entrelaçar diversos pares de sapatos. Todas as paredes deveriam estar cobertas com rotundas pretas, de modo a garantir a eficácia dos blackouts e a imersão do espectador na escuridão, recurso que seria abundantemente explorado (Andrade, 2019, p. 250).

Andrade detalha como pensou a cenografia como um ambiente de imersão, ao fechar todo o espaço com rotundas pretas. Dessa forma, seria possível fazer a peça em qualquer espaço garantindo a mesma atmosfera imersiva, escura e neutra. Da ideia inicial descrita por Ed Andrade, a única modificação que fizemos foi a utilização de um único cabo de aço para pendurar os sapatos. Chegamos a estrear com vários cabos, mas na segunda temporada decidimos usar apenas um cabo para criar uma única linha de sapatos, de modo a concentrar a imagem em uma só direção e potencializar a escuridão do entorno. Ed Andrade também comenta a escolha de usar o sal para escrever a palavra “FAUNA” no piso:

A imagem da palavra “fauna” escrita no piso surgiu do meu desejo de propor um elemento que provocasse algum tipo de interferência na cena. A primeira vez em que assisti a um ensaio, o grupo havia escrito a palavra-título, com giz, numa pequena parte do piso da sala. Eu então sugeri que esse escrito ocupasse uma área maior da arena e que fosse executado com algum tipo de material que se esvaísse ao longo da encenação (um tipo de pó, grãos, ou

“partículas”), fazendo com que a palavra se desmaterializasse lentamente junto à partitura corporal dos atores, cuja movimentação se estruturava num ritmo crescente de violência e enfrentamento. A ideia era propor uma forma de resistência ao sentido de ruptura que permeia todo o texto, uma resistência manifestada pela força performativa do dispositivo, pelo fluxo de afetos que se estabeleceria entre os performers, o público e a fragilidade daquele elemento. Propus ainda que, ao final do espetáculo, sob efeito de uma luz ultravioleta, o escrito no piso recuperaria sua forma original, fixada no tapete através de uma leve camada de tinta fluorescente que deveria ser aplicada exatamente no local e no formato das letras. A proposta do tapete de lona rústica surge então para dar suporte à ideia das letras e para proteger os pés descalços do público, provocando nele algum tipo de percepção tátil. Após alguns testes investigando o comportamento mecânico de diferentes tipos de grãos, cheguei ao sal grosso como material ideal para o preenchimento das letras, o que agregaria ao escrito no piso um simbolismo subliminar aberto a múltiplas leituras. Essas propostas, entretanto, não deveriam atenuar o protagonismo do sapato na composição da cenografia e na estruturação da sintaxe cênica e dramática do espetáculo, que nasceu e se desenvolveu vinculada àquele elemento (Andrade, 2019, p. 250-251).

É interessante perceber como o cenógrafo Ed Andrade se preocupou em explorar a percepção tátil como recurso poético. Em um cenário aparentemente tão simples, os detalhes fazem grande diferença. O público, ao pisar na lona de caminhão, experimenta uma nova textura que pode disparar diferentes significados e sensações em cada espectador. O sal, que no início da peça forma a palavra “FAUNA”, é espalhado pela área de cena e também modifica a experiência sensorial do público quando, ao final, os espectadores transitam pelo espaço à procura dos seus calçados. Dessa forma, atores e plateia não só habitam mas também sentem fisicamente o mesmo ambiente, intensificando a ideia de convívio e a sensação de compartilhamento.

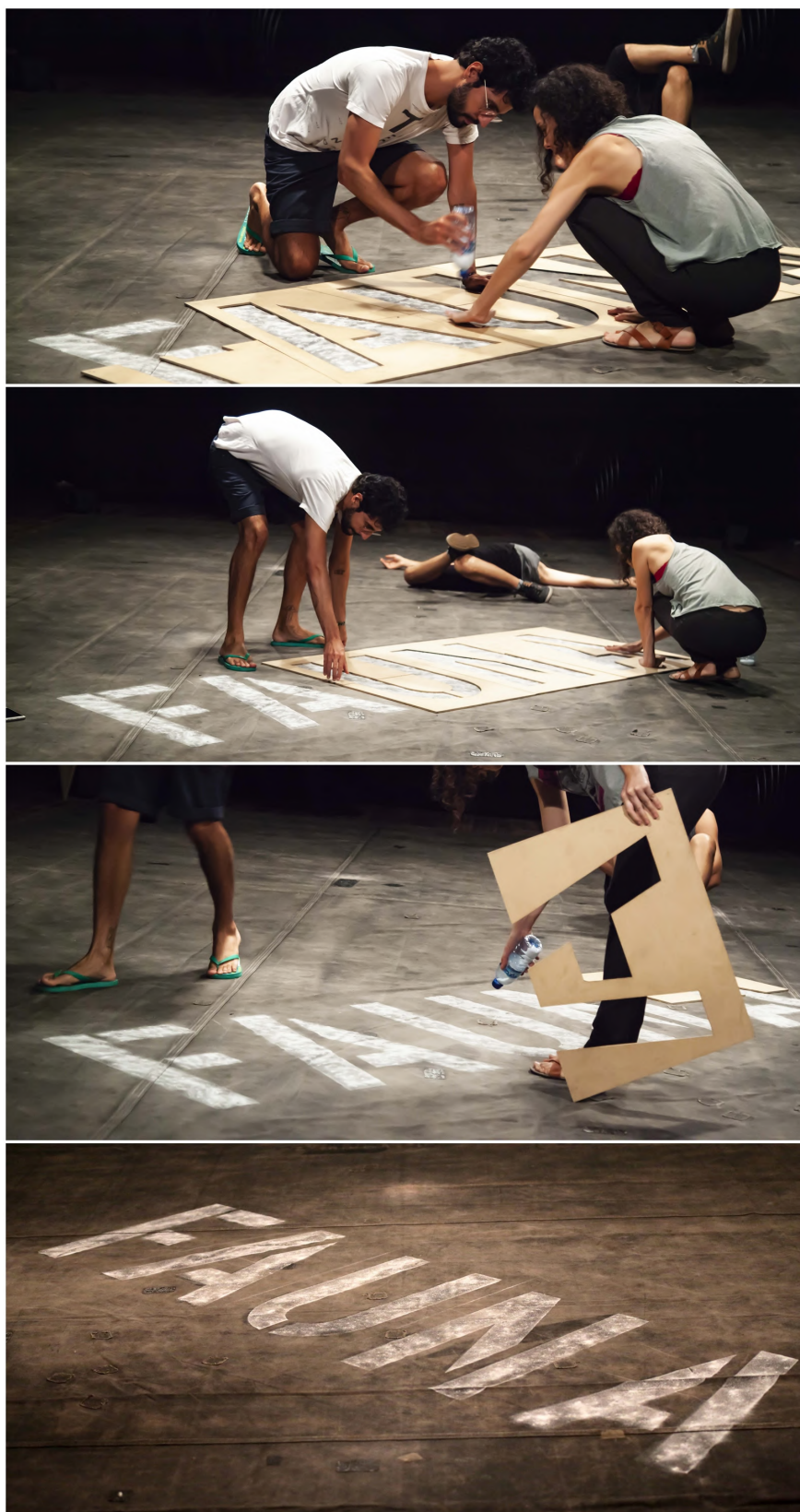


Fig. 13. A palavra FAUNA escrita com sal e com os moldes das letras na lona que cobre o piso da área de cena. Foto: Leandro Lima. 2018.

Para criar a iluminação da peça, convidamos Rodrigo Marçal, com quem trabalhamos em *Ignorância* (2015). Ítalo já havia pensado em algumas ideias e queria compartilhá-las com o iluminador. A concepção da luz seguiria a mesma sobriedade da proposta cenográfica, exigindo poucos refletores e equipamentos. Ítalo dizia não querer “luz de teatro”, se referindo aos artificios comumente usados na iluminação de palco, que imprimem caráter espetacular à cena e reforçam a separação entre cena e plateia. O desenho de luz seria minimalista, com poucos efeitos, buscando agregar cena e plateia em um espaço de visibilidade comum. Rodrigo Marçal confirmou sua ida ao segundo ensaio aberto para conhecer o material criativo e criar a luz a partir dele.

Vale comentar a forma como trabalhamos a criação da visualidade e da sonoridade nos espetáculos do Quatrolosete: cenografia, figurino, iluminação e trilha sonora são primeiramente pensadas pelo grupo a partir do conceito de cada projeto e, após elaborarmos uma primeira ideia, convidamos os profissionais para materializá-las em diálogo conosco. Em nenhum de nossos trabalhos “encomendamos” uma luz ou um cenário e ficamos alheios de sua feitura, pois prezamos pela participação colaborativa em todos os elementos da obra. No caso de *Fauna*, vínhamos amadurecendo o conceito visual do espetáculo a partir das noções de sobriedade, neutralidade e contrastes de luz e sombra, criando uma ambiência que sugerisse, ao mesmo tempo, um abrigo protegido e uma área de jogo. A importância de um “espaço limpo” considerava a profusão de informações causada pela presença próxima e sempre visível do público e de seus calçados espalhados pelo chão e pendurados no cabo de aço. Dessa forma, a austeridade inicial do espaço seria preenchida pela multiplicidade de elementos trazidos pela plateia.

Barulhista já estava criando e nos apresentando propostas de trilha sonora em diálogo com nossas propostas dramáticas. Assim como o cenário e a iluminação, a trilha deveria criar ambiências discretas. Faixas feitas de ruídos, sons não melódicos e frequências distorcidas estavam sendo experimentadas nos ensaios. O único momento explicitamente musical que fazíamos questão para a trilha era o da cena inicial em que dançávamos enquanto o público entrava. Queríamos um tema marcante e empolgante para impulsionar nosso movimento e envolver o público logo na entrada. Barulhista já havia visto alguns ensaios e, a partir deles, nos enviou alguns experimentos sonoros para utilizarmos livremente dentro da estrutura. Em um dos ensaios de julho, ele esteve presencialmente para nos mostrar a proposta de tema para a dança inicial, um ritmo urbano de batida bem marcada que misturava uma sonoridade hip-hop com berimbau, piano, sintetizadores, vibrações e recortes de falas ininteligíveis. Como desejávamos, a trilha era vertiginosa, ágil, misteriosa e inquietante,

provocando sensações que potencializavam a proposta dramaturgica de criar, na entrada do público, um clima de entusiasmo e uma certa tensão. Esse tema se repetia na metade da peça, quando eu e Assis brigávamos, criando uma ponte entre os dois momentos, como se a dança inicial fosse um prenúncio da briga adiante.

● Segundo ensaio aberto

Em 28 de julho de 2016 realizamos o segundo ensaio aberto para vinte pessoas. Executamos a versão mais recente da estrutura já com propostas de trilha sonora, o cabo de aço e uma versão improvisada de figurino, composta por roupas pessoais dos atores. Após o ensaio, realizamos a conversa com os convidados e, dessa vez, não ficamos apenas ouvindo. Fizemos algumas perguntas direcionadas para questões que sentíamos que deveriam ser mais trabalhadas. Pedíamos que comentassem este ou aquele momento, provocávamos retornos sobre alguns aspectos da dramaturgia e das interações com o público, mas evitávamos explicar ou justificar o material apresentado. Um dos comentários, feito pelo professor e crítico teatral Clóvis Domingos⁵⁰, destacou o estado de tensão na condição de espectador. Para ele, mesmo nos momentos mais descontraídos e leves, havia uma tensão implícita, como se, a qualquer momento, fosse preciso correr, se esconder, “sair pela porta de emergência”. O comentário de Clóvis jogava luz para a existência de um circuito subterrâneo de afetos, em uma camada abaixo da ação visível.

Joyce Athiê, na época jornalista do caderno de cultura Magazine, do jornal O Tempo, esteve nesse ensaio e publicou uma matéria sobre o processo de criação a partir da sua elaboração das discussões ocorridas naquele dia. Compartilho os trechos mais significantes:

A trajetória não é linear e nem tão planejada assim. Mas, ao ver o ensaio aberto do próximo espetáculo do Quatroloscinco – Teatro do Comum, a sensação é de um diálogo com toda uma pesquisa que se iniciou com “É Só Uma Formalidade”, em 2009. O caminho começa com a afetividade e aproximação com o público, algo que parece ter ficado em outro plano para que o grupo pudesse experimentar a provocação, o diálogo mais fechado e a estranheza da última montagem, “Ignorância”, de 2015.

“Fauna” [...] é como um compilado de elementos do grupo, mas com intensa exploração do encontro e do convívio, que parecem marcar um ponto diferenciado em um caminho que já beira os nove anos de estrada. [...] No jogo que o espetáculo apresenta, o choque e a afetividade criam aproximações e distanciamentos, se relacionam o tempo inteiro e destroem possíveis expectativas criadas. Embora a peça dê sinais de desconfortos para

50 Clóvis Domingos é artista, pesquisador cênico, professor e crítico teatral. Doutor em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG. É membro da Seção Brasileira da AICT (Associação Internacional de Críticos Teatrais). Atuou como crítico e mediador em eventos como: MITsp, Festival de Teatro de Curitiba, Palco Giratório, FIAC (Bahia), Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto, FETO, entre outros. Tem textos e ensaios publicados em revistas brasileiras acadêmicas e de cultura.

o público, desde o modo como somos convidados a entrar no teatro até aos primeiros movimentos dos atores, em uma coreografia que vai demonstrando o dedo de Rosa Antuña na equipe, o aviso não é suficiente.

As relações de aproximação que são criadas com público pelo humor e pela liberdade que são oferecidos, e até pela doçura de certos trechos do texto, nos deixam desprotegidos. Cavam uma abertura afetiva e nos deixam entregues para a angústia do rompimento que se segue.

O trabalho é aquilo que o grupo tem chamado de “peça-conversa”. É mesmo como um bate-papo entre cúmplices, mas sem perder de vista que as relações se constituem também nos enfrentamentos, o que dá à conversa um trânsito pela descontração, pelo confessional e pela turbulência.

[...]

Corpo, marcas, história, identidade e rompimentos da esfera individual dialogam com o cenário da coletividade. Atores e público, em seus diferentes lugares, parecem estar no mesmo barco. Calçam os mesmos sapatos. As dimensões do sujeito e do coletivo de sujeitos criam camadas que levam em conta as peculiaridades das esferas, mas não se dissociam e se relacionam sem hierarquia, embora as instituições apareçam pinceladas na dramaturgia, remetendo às instâncias de poder que suprimem a individualidade. [...] O interessante de um ensaio aberto são também as conversas e trocas de impressões que se dividiram entre a esperança e o desamparo a que chegamos quando refletimos sobre o que é a humanidade diante de um mundo (Athiê, 2016b).

Lida agora, percebo que a matéria evidencia que, em julho de 2016, já tínhamos uma proposta de encenação muito próxima do resultado a que chegamos quando a peça estreou. Athiê cita que já usávamos o termo peça-conversa, que ela entende como “um bate-papo entre cúmplices”, demonstrando que, na sua percepção, atores e público compartilhavam algum grau de coparticipação. “Atores e público, em seus diferentes lugares, parecem estar no mesmo barco” – a jornalista frisa que havia diferenciação de lugares, mas que algum nível de comunidade era construído, pelo menos aparentemente. Essa dubiedade é uma importante percepção da jornalista, pois ressalta que *Fauna* trabalha com o fluxo contínuo entre aproximação e distanciamento, trazendo o público para perto, mas lembrando-o de sempre desconfiar de tal aproximação. Sua análise capta nossa proposta de construir a intimidade inicial com a plateia a partir do humor e da empatia, e do diálogo entre a esfera individual e temas coletivos. Também comenta a sensação de vulnerabilidade quando as relações com o público “cavam uma abertura afetiva e nos deixam entregues para a angústia do rompimento”. A matéria conta, ainda, com uma entrevista com Alexandre Dal Farra, realizada por telefone, em que ele comenta:

“Daí, eles me chamam para destruir tudo”, brinca. “Mas, com o Quatroloscinco, eu vejo que a peça tem as duas coisas. A aproximação, a afetividade e o contato de um lugar construtivo com o público, mas também uma vontade de provocar, reestruturar e desconstruir”, comenta Alexandre.

[...]

“O contato com o público talvez tenha a ver com buscar o prazer não na afirmação e no afetivo, mas de algo que também pode tirá-lo do chão, a partir do contato que é afetivo, mas que também provoca. Não é uma violência gratuita, não é a perversidade, mas é algo que tem a ver com quebrar padrões, coisas repetitivas”, reflete (Athiê, 2016b).

Tanto Athiê quanto Dal Farra destacam nossa intenção de estimular afetos capazes de “quebrar padrões, coisas repetitivas”. No entanto, Dal Farra contrapõe afeto e provocação/desconstrução, atribuindo à palavra afeto acepção construtiva ou afirmativa, sendo que nossa busca era justamente por afetos não afirmativos, ou como escreve Safatle, “afetos inauditos” que causem estranhamento.



Fig. 14. Registro do segundo ensaio aberto de *Fauna*. Conversa com os convidados. Arquivo pessoal. 28 jul. 2016.

A matéria de Joyce Athiê confirma que, nessa etapa do processo, já possuíamos a ideia de um espetáculo que, a partir da conversa, procurava causar no espectador a sensação de rompimento e desamparo e que, para isso, era preciso construir uma percepção de segurança e conforto que pudesse ser abalada. “Aqui parece um lugar seguro?” – Assis pergunta ao público. Guiávamo-nos pela ideia de Safatle de que o desamparo é um afeto político central

para a emancipação do sujeito, pois a partir do momento em que não há o que esperar, surge a ação disruptiva e transformadora. Um corpo movido pelo desamparo “é um corpo em contínua desposseção e desidentificação de suas determinações. [...] O desamparo produz corpos em errância [...]. No entanto, esse corpo em errância constrói, ele integra o que parecia definitivamente perdido” (Safatle, 2015, p. 22).

● Fósforos no escuro

Havia ainda uma segunda parte da obra que pensávamos mais intimista, com luz baixa, um momento de respiro e reflexão aquietada, logo após o ápice da tensão marcada pelo espectador que grita: “Eu tenho uma bomba atômica dentro de mim!”. Para nós, essa fala era a própria explosão da bomba, em consequência do acúmulo de conflitos propostos pela dramaturgia até aquele momento. Ainda que atravessada pelas conversas com o público, havia uma estrutura pensada como um dispositivo tensionador das relações entre atores e espectadores. Depois da explosão da bomba, espécie de “clímax não dramático” da peça, considerávamos importante propor uma pausa para fazer ecoar esse estouro. Também ouvimos de alguém, no segundo ensaio aberto, que a coparticipação do público era trabalhosa e podia chegar a ser extenuante para alguns estar sempre em prontidão para a participação⁵¹. De fato, desde o início da peça, quando se instala a situação convival a partir dos primeiros dispositivos cênicos propostos, o espectador permanece exposto e em estado participativo. Mesmo em uma conversa de bar com uma turma de amigos, há sempre o momento de ir ao banheiro, retocar a maquiagem ou fumar um cigarro do lado de fora, onde é possível se distanciar do grupo e se voltar para si. Por isso, esse momento da peça daria ao público a oportunidade de “descansar” da interação.

Tínhamos dois textos individuais, mais longos, que estávamos compondo, mas ainda não haviam sido incorporados na estrutura. No texto proposto por Assis, ele relatava uma memória de infância que se expandia em um devaneio existencial, a partir da morte de um peixe e do espanto que ele teve ao colocar a mão no corpo frio e úmido do animal sem vida. Um texto poético, onírico e muito tocante, iniciado assim:

ASSIS – Sinto o lugar onde estou e penso. Você pensa? Penso no vento quente que soprava nos meses de janeiro, no calor da terra vermelha que sujava os pés e no cheiro úmido que esse vento abafado trazia, adiantando a chuva que ainda estava longe de chegar, e que chegava borrando as penas, pelos, corpos, os cabelos, todas as superfícies das coisas. Lembro que uma vez um tio meu pescou uma carpa de doze quilos. De criança, eu ainda não

51 No meu diário de bordo está registrado da seguinte forma: “manter-se em cena é trabalhoso, pode cansar o público. Nem todos querem estar sempre em prontidão para participar” (Diário de bordo, 2016).

tinha visto um peixe tão grande. Cheguei no terreiro e vi aquele bicho viscoso em cima de uma bacia. Eu fui me aproximando daqueles olhos que pareciam olhos humanos. “Pode passar a mão, tá morto já!”, e eu passei a mão naquela superfície de peixe, tentando entender aquela existência, e o vento quente veio soprando o úmido da chuva, umas gotas pesadas acertavam as nossas peles, a minha e a do peixe. A água foi invadindo meus olhos, meu corpo e tudo escureceu, como se pelos olhos do peixe eu tivesse sido tragado para o fundo do açude. Não importava o quão forte seria aquela chuva, eu só sairia dali quando o peixe voltasse a viver. (Benevenuto & Coletta, 2017, p. 53)

Nessa memória, parte real, parte inventada, Assis reflete sobre a passagem do tempo, sua relação com os lugares da infância e o medo de ser devorado pelos bichos, pela noite, pelas águas do açude. Há também o desejo de que o peixe voltasse a viver, simbolizando a resistência daquela criança diante da morte. Em um momento do texto ele traz a imagem de vaga-lumes que aparecem e desaparecem no ar, como pequenas explosões, que ele tentava adivinhar em que lugar da escuridão eles apareceriam de novo. Para Ítalo, esse texto deveria acontecer no escuro para que o público construísse as imagens evocadas pelas palavras, tendo como referência apenas a voz de Assis. A partir dessa proposta, construímos os dois momentos individuais dos atores, ambos apoiados em monólogos que misturavam memórias pessoais e ficção.

O texto trazido por mim partia do fato histórico de que o lema da bandeira do Brasil poderia ter sido “Amor, ordem e progresso”, por ser inspirado na máxima positivista “O Amor por princípio, a Ordem por base e o Progresso por fim”, formulada pelo filósofo francês Auguste Comte e adaptada por Raimundo Teixeira Mendes para a bandeira, em 1889. Infelizmente, a primeira palavra foi suprimida. Lembrei-me dessa curiosidade quando Safatle desenvolve a noção de amor como uma afecção que “desampara ao colocar em circulação processos de despossessão dos indivíduos em relação a seus predicados, [...] em radical disjunção” (Safatle, 2015, p. 263). Para indagar sobre a ausência do amor na bandeira, teci um labirinto narrativo que misturava outros momentos históricos com memórias pessoais, reais e inventadas. Meu intuito era sobrepor a memória do país com a minha, confundindo narrativa histórica, autobiografia e autoficção⁵²:

Do escuro mesmo eu nunca tive medo. Eu sempre me preocupei mais com os barulhos. Eu me lembro de quando a roça do meu avô ainda não tinha energia elétrica. Eu me lembro dos lampiões, das velas, das fogueiras. E eu lembro quando a gente apagava tudo isso. É que no escuro os barulhos se

52 Para Faedrich (2015), é importante distinguir autobiografia de autoficção, pois o leitor interpreta o texto autobiográfico como “a verdade do indivíduo” através de um “pacto de veracidade” (p. 46). Já a autoficção propõe um pacto “que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial” (p. 47).

iluminam. Uma vez, no meio da madrugada, lá na roça, uma aranha caiu do teto em cima de mim. Eu acordei quando ela andava pelo meu rosto. Eu dei um tapa, ela desapareceu, eu voltei a dormir.

Tem pouco tempo essa coisa da luz elétrica. Ela chegou no Brasil em 1883. Olha só, pouco mais de um século. Vocês imaginam o espanto das pessoas ao verem aquela coisa se acendendo? E isso foi no mesmo ano em que, na cidade de Mossoró, no Rio Grande do Norte, os primeiros negros se rebelaram e se libertaram da escravidão. Bem antes daquela princesa assinar a tal da carta. Vocês imaginam o espanto das pessoas ao verem aquela coisa se acendendo?

“Tão lindas as aranhas
Tão belas, tão ternas
Pois caem do teto
E não quebram as pernas!”

São versinhos do Qorpo-Santo, que morreu também naquele ano, 1883. Um homem que se chamava Qorpo, olha só... E enquanto ele morria, nesse mesmo ano, nascia Franz Kafka, aquele que virou inseto, não uma aranha, mas uma barata... Aquele judeu que nunca se sentiu em casa nem mesmo em seu próprio corpo. Mas eu estava falando do escuro. Uma vez eu vi o escuro total. A 200 metros abaixo do chão, numa mina de prata em Potosí, na Bolívia. Um escuro tão escuro, onde tantos índios morreram retirando prata para os espanhóis. “No es la plata lo que se saca de las montañas, es la sangre y el sudor de los indios!” E até hoje tem gente lá, enfiando seus corpos naquelas montanhas, enquanto os seus corpos são penetrados por gases tóxicos que vão matá-los antes de ficarem velhos.

1883. Alguém aqui já era nascido? Foi um pouco mais tarde, seis anos depois, pra ser mais exato, que o Brasil proclamou sua república. Quer dizer, o Brasil não né... Foi um grupo pequeno, pessoal importante, homens, velhos, brancos, sérios, positivistas, gente que vira nome de avenida, de escola. E com eles veio a pátria, veio o hino, veio a bandeira. Veio a ordem, veio o progresso... Só não veio o amor. Porque era pra ser “Amor, ordem e progresso”, sabia? Mas eles acharam que o amor deixava a coisa impalpável demais, sentimental demais, feminina demais. Na verdade eles tinham medo de que o amor dificultasse a ordem e o progresso. Porque a gente sabe, amor é caos, é terrorismo. “Eu tenho uma bomba atômica dentro de mim”. E depois disso veio tanta coisa... Veio a imigração, veio o ciclo do café, ad ferrovias, veio o cinema, vieram meus avós, o automóvel, o avião, veio o petróleo, a TV, o plástico, veio Hiroshima, guerra fria, vieram meus pais, a corrida espacial, a pílula, a ditadura, a tortura, a queda do muro, veio a AIDS, o videoclipe, veio eu, veio o clone, o CD, a internet, o chip, o micro chip, o nano chip, a memória virtual, mas tem uma coisa que parece que nunca, que nunca vem! (*Silêncio*) No outro dia, eu procurei aquela aranha, mas eu só encontrei uma teia vazia. Uma vez eu li num muro: “Cada corpo é um país”. Vocês conseguem ver o meu?
(Benevenuto & Coletta, 2017, p. 55-57).

Sabíamos que esse seria o último texto falado ao vivo. Eu sairia de cena, Assis ficaria sozinho e entraria o telefonema gravado como último momento da peça. Por isso, pensei em uma dramaturgia que começasse falando sobre mim e fizesse digressões, associando

elementos já levantados durante peça e ampliando o olhar para um horizonte mais coletivo e político. Começo o texto com memórias pessoais no sítio da minha família e da minha relação com o escuro quando era criança. Falo da invenção da luz elétrica em 1883 e, a partir desse ano, ligo diversos acontecimentos, como o primeiro movimento que pressionou a abolição da escravidão, trago um poema sobre aranhas escrito por Qorpo Santo⁵³, “um homem que se chamava Qorpo”, morto em 1883, trago Kafka⁵⁴, nascido em 1883, e o identifico como judeu para relembrar o relato de Auschwitz no início da peça, volto a falar do escuro e trago uma memória de quando estive na Bolívia para comentar a escravização dos indígenas pelos espanhóis, chego à Proclamação da República, falo do amor excluído da bandeira, faço uma corrida temporal aparentemente aleatória por fatos históricos desde o final do século XIX até o momento presente e retorno ao relato da aranha que inicia o texto. Por fim, digo que li em um muro que “cada corpo é um país, vocês conseguem ver o meu?”, retornando a mim.

Quando começamos a trabalhar esses dois monólogos como um único bloco de cenas, uma espécie de segundo ato da peça, Ítalo disse: “toda a peça antes disso era de dia, agora é noite”. Para ele, a mudança de ambiência dominada pelo escuro traria outra atmosfera narrativa e outra relação com o público, ao ativar outras formas de percepção sensorial. Propus, então, a manipulação de palitos de fósforos durante o meu texto, que eu acenderia e apagaria rapidamente, remetendo tanto aos vaga-lumes do texto de Assis quanto à ausência de luz evidenciada pelo meu texto. O acender dos fósforos gerariam *flashes* de imagem do meu corpo e do espaço próximo a mim. Com isso eu poderia direcionar a visão do público. A simbologia do objeto tornou-se tão forte dentro da cena, e da peça, que Filipe Lampejo e João Emediato, artistas gráficos responsáveis pelo material de divulgação da peça, após assistirem a um ensaio, criaram artesanalmente um cartaz a partir de centenas de palitos de fósforos queimados, remetendo à extinção da fauna humana, com um detalhe muito impactante, há uma dupla de fósforos não queimados no final da sequência simbolizando os dois atores. Essa dupla de palitos intactos disposta após centenas de palitos carbonizados também remete à ideia de genealogia, linhagem, gerações. Há também um sentido de ruptura da repetição, como se, a partir dali, algo novo pudesse surgir.

No dia 31 de agosto de 2016, Filipe Lampejo e João Emediato nos mostraram a composição manual do cartaz e ficamos impactados pelo poder de síntese e pela carga

53 José Joaquim de Campos Leão, conhecido como Qorpo Santo (1829-1883) foi um dramaturgo, poeta e jornalista brasileiro destacado por uma obra de vanguarda que só foi amplamente reconhecida a partir de 1960, com a republicação de sua produção teatral.

54 Franz Kafka (1883-1924) foi escritor tcheco, de língua alemã, considerado um dos principais escritores da literatura moderna. Suas obras retratam as aflições do homem do início do século XX e são constantemente marcadas pela sensação de desajuste, solidão e angústia em relação à sociedade.

metafórica da imagem. Cada fósforo queimado foi colado em um papel branco tamanho A1 (84 x 59 cm), formando doze fileiras. Ao serem queimados, os fósforos se retorcem e ganham diferentes formas. Alguns se partem, outros permanecem inteiros, uns são queimados em sua totalidade, outros apenas em uma parte. Ao serem postos lado a lado, percebemos a singularidade de cada palito, como se fossem indivíduos. De imediato, a imagem me remeteu à fileira de corpos de judeus mortos e postos em valas, prática comum nos campos de extermínio do Holocausto. Também me lembrou os quadros classificatórios usados na biologia para identificar diferentes espécies de plantas, insetos, minerais, comumente encontrado em museus de história natural. Nessa interpretação, o cartaz de Fauna parecia um arranjo arqueológico.

Algumas palavras utilizadas pelos designers para criar o cartaz foram: história, vestígio, fluxo, narrativa, repetição, tempo, distinção, espécie, raça, coletividade, extinção, ruptura, precariedade, aglomeração, pertencimento, comunidade, síntese, diferença, legado, vida, posteridade. De fato, é possível perceber todas elas na imagem. No *site* de Filipe Lampejo, consta a seguinte descrição:

Foram queimados e enfileirados 543 palitos de fósforos. O objetivo era criar uma imagem/metáfora para falar sobre a espécie humana e seu crepúsculo. Para falar de nós, bichos, estranhos, diversos. Nossas semelhanças e diferenças. Para falar sobre organização, sistemas, pertencimento, representação. Para falar sobre o tempo, sobre os vestígios de um acontecimento (Lampejo, 2021).



Fig. 15. Composição manual dos fósforos feita por Filipe Lampejo e João Emediato para o cartaz de *Fauna*. Fonte: Arquivo pessoal. 2016.



Fig. 16. Arte final do cartaz de *Fauna*, criada por Filipe Lampejo e João Emediato. Fonte: Arquivo pessoal. 2016.

Em julho de 2016, Ítalo anunciou que tínhamos a peça inteira – “só faltava afinar”. Eu duvidei. No meu entendimento, ainda faltavam muitas lacunas e brechas na estrutura, parecia ainda solta demais. Ítalo e Rejane argumentavam que eram esses espaços intermitentes o trunfo da dramaturgia que permitiria a entrada do espectador na encenação. Era difícil para mim enxergar a obra como um todo, mesmo sendo um dos dramaturgos. Eu estava muito envolvido no trabalho atoral e no treinamento físico e mental para aprimorar meu jogo com Assis. Por certo, esse era nosso combinado desde o início do processo, quando dividimos as funções: poder me dedicar à atuação sabendo que Ítalo e Rejane estariam ali para “montar o quebra-cabeça” a partir de um olhar mais distanciado, próprio da direção. Mesmo assim, após anos de experiência em criação coletiva dentro do grupo, tive resistência em aceitar a afirmação de que a peça era aquele amontoado de cenas. Ítalo insistia que a obra estava pronta, restava o acabamento. Contrariado, dividi com Assis minha angústia e nossas conversas particulares foram muito importantes para que eu me sentisse mais seguro para confiar na direção dos meus colegas. Ele me lembrou da oportunidade inédita na trajetória do Quatroloscinco, de sermos atores e poder ser dirigidos, sem o acúmulo de múltiplas funções da criação coletiva. Gradualmente, deixei meu olhar diretivo um pouco de lado para me entregar à condução dos meus parceiros, tentando olhar para o trabalho pelo ponto de vista deles.

Marcamos nova vinda de Alexandre Dal Farra na data do terceiro e último ensaio aberto, em 06 de setembro de 2016, dezoito dias antes da estreia. Nosso planejamento era realizar um ensaio “quase geral”, com proposta mais assertiva de figurino, alguma estrutura de iluminação, a lona, a trilha sonora e tudo o que já estivesse pronto até a data. Nossa ideia para os figurinos reforçava a compreensão de que eram os próprios atores em cena e, por isso, deveria ser uma roupa cotidiana, leve e flexível para não atrapalhar as intensas movimentações corporais. Por ser um projeto de baixo orçamento, não tínhamos verba para contratar um figurinista para a equipe, por isso entendemos que a elaboração das vestimentas seria simples, trivial, com “cara de ensaio”. Em conversas com o cenógrafo Ed Andrade e o iluminador Rodrigo Marçal discutimos os elementos visuais como um todo, envolvendo também o figurino. Chegamos a considerar a proposta de, a cada dia, irmos com uma roupa pessoal, mas depois, decidimos comprar peças básicas e compor um figurino de malha, em tons de cinza e preto, em diálogo com a cenografia monocromática e, também, para não desgastar nossas próprias roupas. Uma curiosidade do figurino é que o tênis que eu utilizo na peça foi um calçado pessoal de Assis. Em uma das primeiras improvisações com sapatos, ele estava usando esse par de tênis e eu o calcei. Por ser de uma numeração menor que a minha, o

tênis me causava muito desconforto, o que serviu de estímulo para uma das partituras físicas da peça. Desde então, usei o mesmo tênis em todas as apresentações de *Fauna*.

• Terceiro ensaio aberto

O terceiro ensaio aberto teve a presença de 18 convidados, incluindo parte da equipe, mas, dessa vez, com uma quantidade maior de pessoas desconhecidas do grupo. Apresentamos a estrutura da peça incluindo os dois monólogos finais, que chamamos de “Cena do peixe” e “Cena dos fósforos”, com a trilha sonora completa pela primeira vez, operada pelo próprio Barulhista, que improvisou incursões sonoras, deixando o ensaio ainda mais vivo. O momento em que converso com um desconhecido aconteceu com uma pessoa realmente desconhecida, isso me demandou um nível de atenção e uma abertura para o inesperado muito maior que nos ensaios anteriores. Eu estava, de fato, conhecendo alguém que eu nunca tinha visto, e isso gerava uma situação de convívio complexa e imprevisível, onde o trânsito entre o texto decorado e a improvisação foi mais intenso e menos controlado. A cena durou quase dez minutos a mais que o previsto, o que inaugurou uma discussão entre a equipe sobre até que ponto eu poderia “deixar a conversa acontecer”. Essa discussão aconteceu muitas vezes após a estreia de *Fauna*, em diversas situações onde a conversa extrapolou o “tempo da cena”. Minha percepção pessoal era de que a conversa poderia durar horas, pois a sensação de estar em uma situação incalculada era excitante e estimuladora. Para Ítalo e Rejane, a conversa era interessante, mas tinha seu tempo de desgaste. O que era interessante para mim, não necessariamente era também para o público.

O “tempo justo” da conversa, nessa cena, nunca foi bem definido. Mesmo após mais de cem apresentações da peça, ela pode durar mais ou menos tempo dependendo do quanto o espectador contribui na cocriação do diálogo e do quanto eu consigo estabelecer uma ligação firme e estimulante com a pessoa. No terceiro ensaio aberto, percebemos a grande importância dessa cena para a ideia de peça-conversa. Ao me colocar em uma posição de tamanha exposição e vulnerabilidade, a peça cresce em sua qualidade performativa e explicita uma zona precária, de instabilidade, onde mais importante que o *timing* cênico é o risco em que me coloco diante de um estranho, gerando momentos divertidos, mas também de desconforto. Eleonora Fabião descreve esse estranhamento como uma premissa do ato performativo:

Reconhecer e valorizar o estranho e a estranheza como modos de conhecimento e relação. [...] O ato performativo trata justamente de suspender hábitos de conduta e modos usuais de percepção, relação e

cognição para criar um estado-estranho-de-coisas: ou melhor, para revelar o estranho-de-todas-as-coisas. O corpo performativo arranca a rotina das situações (Fabião, 2015, p. 104).



Fig. 17. Registro do terceiro ensaio aberto. Cena da conversa com um desconhecido (de branco, ao centro). Também é possível visualizar os sapatos do público espalhados no chão e alguns pendurados. Foto: José Jr. 2016.

O debate com os convidados levantou pontos importantes. Algumas pessoas estiveram presentes nos ensaios anteriores e comentaram sobre a evolução da estrutura, principalmente sobre as expectativas que elas tinham do processo criativo. Uma das convidadas relatou que estávamos dominando demais as cenas, que preferia a fragilidade ou precariedade do ensaio anterior. Outra pessoa, um psicanalista, disse que a peça provocava um “abalo sísmico” no público, e que isso era tão potente quanto perigoso, pois era impossível prever as reações de cada espectador. Ele também comentou a complexidade da proposta de coparticipação do público, uma vez que as pessoas eram estimuladas a “atuar elas mesmas” enquanto os atores se tornavam espectadores, observando o público. Essa troca de lugares acontecia a todo momento e, de tão constante, parecia tornar-se orgânica.

Também queríamos saber as impressões da pessoa incumbida de gritar “Tenho uma bomba atômica dentro de mim!”, na metade da peça. Ela comentou que estava muito tensa pela responsabilidade de ter uma tarefa e que, de início, não conseguia prestar atenção na

peça, preocupada com o momento da sua fala. Porém, quando cantamos em coro a música *Qualquer coisa*, de Caetano Veloso, ela descontraíu e se deixou envolver dali em diante. Achamos uma pena que o combinado tenha gerado uma apreensão a ponto de interferir na sua fruição, mas entendemos que isso poderia acontecer com outros espectadores. Também cogitamos a chance da pessoa não dizer a fala, seja por se esquecer ou por não saber ao certo o momento de dizer. Era um risco a se assumir como parte da obra.

Aproveito para comentar a música cantada em coro. Desde junho, buscávamos um momento para cantar com o público. Queríamos encontrar uma canção conhecida, da música popular brasileira, que pudesse ser cantada por vários espectadores. Trouxemos diversas sugestões para os ensaios até chegar a *Qualquer coisa*, de Caetano Veloso, lançada em 1975 no álbum de mesmo nome. Uma canção bastante popular e conhecida, cuja letra⁵⁵ fala sobre uma conversa confusa, um papo que “já tá qualquer coisa” e que “mexe qualquer coisa dentro”. Letra que dialoga diretamente com uma das cenas da peça e que resolvemos colocar logo após:

MARCOS – Essa coisa: “eu”. Esse nome: Eu. Nome é como se chama as coisas. Nome designa as coisas. Coisa é tudo. Coisa é a matéria das coisas. Uma delimitação de qualquer matéria é uma coisa. Matéria é físico. “Eu” é físico, tem nome, tem matéria. Eu tem uma parte visível, determinada. Eu tem uma coisa: corpo. Mas Eu tem uma outra coisa que não é visível, que é sem limites... Eu tem pensamentos que fogem, que carregam imagens gigantescas, memórias de outros tempos, coisas que se fossem fisicalizadas não caberiam aqui. Esse Eu que não é corpo também tem nome: Eu. E nome é como se chama as coisas. Designa as coisas. E coisa é tudo. Coisa é matéria das coisas. Coisa é físico, tem cor, tem forma, tem cheiro, tem peso, tem muito peso... Ai, eu não sei o que é, mas eu estou sentindo uma coisa... (Benevenuto & Coletta, 2017, p. 35).

Um devaneio filosófico sobre as coisas terem nomes, os corpos serem coisas, e as coisas serem, ao mesmo tempo, materiais e imateriais. O meu corpo é uma coisa, meu pensamento é uma coisa, minhas memórias são muitas coisas, e todas essas coisas formam essa coisa maior que é Eu. Um texto que vagueia sobre a subjetivação do corpo e a construção de identidade, inspirado em leituras de Spinoza que fiz nessa época. O filósofo holandês afirma que o que chamamos Eu é uma entidade vista interiormente como mente e exteriormente como matéria (corpo), onde não há dualismo substancial e nenhuma delas (mente e matéria) comandam uma à outra, são, portanto vinculadas e simultâneas. Do seu ponto de vista, a natureza do corpo é

55 Esse papo já tá qualquer coisa / Você já tá pra lá de Marrakesh / Mexe qualquer coisa dentro, doida / Já qualquer coisa, doida, dentro mexe / Não se avexe não, baião de dois / Deixe de manha, deixe de manha, pois / Sem essa aranha, sem essa aranha, sem essa aranha! / Nem a sanha arranha o carro / Nem o sarro arranha a Espanha / Meça: tamanha! / Meça: tamanha! / Esse papo seu já tá de manhã... (VELOSO, Caetano. *Qualquer Coisa*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1975).

relacional, tanto pela dinâmica interna/externa quanto pelas relações com os outros corpos. “A mente e o corpo são um único e mesmo indivíduo concebido ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão. É por isso que a ideia da mente e a própria mente são uma só e mesma coisa” (Spinoza, 2009, p. 71). Achávamos que esse texto poderia soar denso demais dentro da linguagem informal da dramaturgia, por isso decidimos suavizá-lo com a entrada da música na voz de Assis, como um comentário bem-humorado. Assis começa a cantar, eu entro logo em seguida e, então, abrimos espaço para que o público cante conosco toda a canção.

Nas minhas anotações sobre o último ensaio aberto, em meio a observações pragmáticas como “não correr com a cena dos fósforos”, “brincar mais na cena dos sapatos e puxar mais do público”, “aproveitar os silêncios da conversa”, há uma frase destacada em letras maiúsculas: “A DRAMATURGIA COMO UM ESPAÇO PARA CONVERSAR”. Há tempos me interesse em pensar a dramaturgia mais como um espaço de habitação, movimento e experiência, do que em sua estrutura textual, lógica narrativa ou dramática. Palavras, ações e imagens compõem espaços por onde atores e espectador circulam, se cruzam e encontram seus lugares sempre provisórios, por estarem em constante deslocamento. Nessa perspectiva, a dramaturgia pode ser um espaço aberto, mas nunca esvaziado. Um espaço para a afirmação, para a dúvida, para a contestação, para o debate, para contar uma história, criar metáforas, discutir pontos de vista, contemplar paisagens, espaço para conviver e conversar.

Sou um grande apreciador da fotografia, pelo seu poder de composição de uma imagem a partir de um espaço ocupado por pessoas, animais, objetos, paisagens, cores e texturas e as relações físicas e espaciais entre esses elementos e formas. Assim também penso a dramaturgia: espaço de composição de elementos variados. Em *Fauna*, todos os textos, partituras, coreografias, músicas, pausas, momentos de improvisação existem em prol da construção de uma zona poética habitada por atores e público que compartilham tempo e espaço em copresença. Como reflete a pesquisadora Luciana Romagnolli (2019), a dramaturgia em sentido expandido, para além da escrita textual, “será sempre, em algum grau, uma composição coletiva [de elementos que] se se organizam, se somam, se atritam, se estranham, se atraem, se redundam ou se repelem” (Romagnolli, 2019, p. 67). Nessa perspectiva, o olhar dramaturgic se guia pelo que Patrice Pavis (2017) chama de espaçamento, ato de “desdobrar materiais no espaço, [...] pelos corpos dos atores e das coisas. [...] O espaço não é mais concebido [...] como uma arquitetura fixa, mas como uma *arquitectura* aberta e móvel, coproduzida pelo olhar do observador” (Pavis, 2017, p. 102). Romagnolli (2013b) também observa que o ato de montar uma dramaturgia se dá pela

manipulação consciente das relações e conexões dos elementos presentes na obra, adquirindo um “caráter composicional que ultrapassa o campo da produção de sentido e compreende também a produção de presença – o convívio, o contato, a experiência, a materialidade” (Romagnolli, 2013b, p. 147-148). Em compreensão semelhante, considero que meu trabalho como ator e dramaturgo no Quatroloscinco, especialmente em *Fauna*, sofisticou meu olhar compositor, arranjador e organizador de materiais de naturezas diversas na escritura dramática e cênica.

Do último ensaio aberto até a estreia faltava pouco mais de duas semanas, pensamos em realizar um ensaio com convidados, mas não daria tempo. Estávamos muito ocupados com os afazeres de produção e divulgação. Fizemos mais dois encontros para repassar toda a estrutura, testar algumas mudanças e então paramos de ensaiar. Entendemos que não havia mais “nada a fazer” a não ser esperar o encontro com o público. Um acúmulo de ansiedade e excitação crescia em nós. No dia 21 de setembro de 2016 entramos no Teatro Espanca! para realizar a montagem técnica de *Fauna*, nos ambientar no novo espaço e nos preparar para a estreia.

A peça estreou no dia 24 de setembro de 2016 e permaneceu em cartaz até 16 de outubro do mesmo ano. A ficha técnica da temporada de estreia foi: Direção: Ítalo Laureano. Assistência de direção: Rejane Faria. Texto e Atuação: Assis Benevenuto e Marcos Coletta. Orientação Vocal: Ana Hadad. Orientação Corporal: Rosa Antuña. Provocação Criativa: Alexandre Dal Farra. Cenografia: Ed Andrade. Iluminação: Rodrigo Marçal. Trilha Sonora Original: Barulhista. Figurino: O grupo. Projeto Gráfico: Estúdio Lampejo. Assessoria de imprensa: V5 Comunicação. Fotografia de Cena: Guto Muniz. Fotografia de divulgação: José Jr.. Vídeo: Janaína Patrocínio. Produção: Maria Mourão. Realização: Quatroloscinco – Teatro do Comum.

MOVIMENTO 4. Quando entra o espectador: possibilidades de coparticipação e cocriação em *Fauna*

O quarto movimento discute a participação do espectador e as possibilidades de cocriação a partir de análises de diferentes experiências de memória das apresentações de *Fauna* que evidenciam como a imprevisibilidade do convite à conversa pode influenciar a dramaturgia e a encenação. Investigo como a premissa convivial e dialógica do espetáculo se realiza em diferentes situações para que o espectador consiga se perceber em uma posição cocriativa. Também relato alguns impasses e dificuldades interativas que causaram tensões e dissensos e que abrem discussão sobre os limites da comunicação no contexto do espetáculo. Reflito sobre a reescritura da dramaturgia da peça a cada vez em que ela é apresentada, a partir da cocriação do espectador e sobre como nós, atores-dramaturgos, acumulamos traços das experiências vividas como um repertório de possibilidades.

*Ao se aproximar
ainda não sabemos, mas
algo em nós também
se abre, não só
os olhos, os poros*

Stephanie Borges

• Impactos da estreia

Fauna estreou em 24 de setembro de 2016, no Teatro Espanca!, em Belo Horizonte. A sessão recebeu 93 espectadores, treze a mais que a lotação anunciada. Dentre os presentes estavam convidados do grupo, artistas da cidade, familiares, amigos e público em geral. Lembro-me do clima familiar e acolhedor da estreia, repleta de rostos conhecidos curiosos em conhecer o novo trabalho do Quatroloscinco.



Fig. 18. Público no final de semana de estreia de *Fauna*, no Teatro Espanca!. Foto: José. Jr. 2016.

O Teatro Espanca! localiza-se no hipercentro de Belo Horizonte, na chamada Zona Cultural Praça da Estação, área que já foi bastante estigmatizada e abandonada pelo poder público e que hoje abriga diversos projetos e eventos culturais que povoaram e revitalizaram seu entorno. Desde 2011, o Teatro Espanca! mantém intensa programação que contribuiu para o reavivamento da região e se tornou um espaço importante para a cultura local. Decidimos

estrear e realizar a primeira temporada de *Fauna* nesse espaço por dois motivos principais: ser um teatro pequeno, em formato retangular, sem plateia fixa, que permitia instalar a espacialidade projetada para o espetáculo e comportar um público reduzido e aproximado; estar em uma área central, bastante movimentada e separada da rua apenas por uma porta de metal, o que potencializava a cena final onde eu deixo o teatro em direção ao “mundo real”.

Com a porta fechada e quase cem pessoas, o teatro se tornava quente e abafado, o que para muitos gerava a sensação de desconforto claustrofóbico. Após a entrada e acomodação de todo o público, sobrava uma área bastante reduzida para que eu e Assis pudéssemos nos movimentar e atuar. Esse provavelmente foi o primeiro impacto na transposição do ensaio (que aconteceu em outro lugar) para a temporada de estreia: a limitação espacial do teatro e a excessiva proximidade física com o público. Durante todo o processo, alimentamos o desejo pela proximidade, mas não imaginávamos que ela seria tão intensa logo na estreia. O que fazer quando aquilo que buscamos chega e se mostra maior do que pensamos que seria? Os mais de 80 ensaios – fechados e abertos ao público – nos prepararam de fato para este encontro? Parecia que não. A estrutura ensaiada, o texto decorado, a iluminação e a cenografia devidamente instaladas, a trilha sonora equalizada não garantiam a certeza da efetividade do encontro com o público, daquilo que pretendíamos chamar de conversa.

Eu e Assis escrevemos um texto publicado no programa do espetáculo que sintetizava nossas intenções com o espetáculo e o convite ao espectador:

FAUNA é uma peça de teatro que não conta uma história. Fauna diz de nós, seres humanos, enquanto espécie animal e social, neste tempo-agora que engloba desejos passados e futuros.

Há dois anos o Quatroloscinco realizou algumas oficinas enquanto circulávamos pelo norte e sul do país. Nestas atividades, vieram à tona questões que nos fizeram vasculhar informações sobre os nossos antepassados e nossa genealogia. Nós e os participantes das oficinas fomos percebendo que a memória não alcança esses acontecimentos passados, mas que se hoje estamos aqui é porque outros de nós estiveram em trânsito. A distância é muito relativa, não é? Entre você e o seu tataravô, talvez alguns milhares de genes, ou dezenas de anos, ou quilômetros ou uma vida. Mas e agora? Agora, que estamos aqui, que potência pode ter esse encontro, justo agora que estamos cruzando os nossos caminhos como animais que parecem ser eternamente nômades?

Depois de muitos atravessamentos, mergulhos e pausas, preferimos não contar uma história, mas, como uma espécie de arqueólogos, encontrar vestígios. Oferecemos aqui, alguns pressupostos para chegarmos juntos nalgum lugar. Um convite para uma cerveja, para chegar mais perto, para estar juntos, para nos estranhar, para nos despossuir.

Criamos uma dramaturgia que não se estabelece apenas pelo texto, pelo contrário, é uma dramaturgia do espaço, dos corpos, das presenças e das dificuldades reais que podemos encontrar nisso tudo. O texto nos ajuda a escavar imagens, afetos, sensações, todas essas coisas que queimam em nós. Nestes tempos duros que engolimos a goles (e golpes) secos, este texto nos ajuda a fugir e a voltar; a se extinguir e a re-existir. Teatro. (Texto do programa de *Fauna*, 2016).

Esse texto foi escrito para dar boas vindas ao espectador e explicitar nosso intuito com *Fauna*: construir um momento de encontro afetivo onde a dramaturgia fosse um pretexto para “chegar mais perto, para estar juntos, para nos estranhar, para nos despossuir”. A despossessão, emprestada do vocabulário de Vladimir Safatle em *O circuito dos afetos* (2015), foi nossa palavra-bússola desde o processo criativo. Como apresentado no Movimento 3, a despossessão é entendida por Safatle (2015) como uma maneira de libertar a condição subjetiva da ideia de posse, controle e legislação de si mesmo. Para o filósofo, o encontro/confronto com o outro e o mergulho na alteridade é um caminho possível para a geração de corpos despossuídos de predicados, abertos a outros circuitos de afetos menos normativos que os que regem as relações sociais vigentes. Para nós, no contexto da peça, a despossessão se configuraria como uma provocação para pensar a cena a partir do encontro/desencontro com o espectador, começando pela relação entre os atores e se ampliando para o público, a partir de contrastes afetivos como estranhamento e reconhecimento, incômodo e conforto, empatia e repulsa. Nesse sentido, a conversa que almejávamos, como aponta o texto do programa, se daria não apenas pela palavra, mas pelo atravessamento das presenças no espaço, “neste tempo-agora”. Também mencionamos no texto do programa “as dificuldades reais que podemos encontrar nisso tudo”, assumindo o risco do convívio e a produção de situações e afetos nem sempre fáceis de lidar, principalmente em um coletivo formado por pessoas desconhecidas.

Importante registrar que Vladimir Safatle (2015) parte de uma leitura dos afetos pela abordagem do filósofo Baruch Spinoza e a desdobra em outros pontos de vista. Durante o processo criativo, também visitamos o conceito de afeto de Spinoza (2009) para entendê-lo melhor. Segundo o filósofo, afetos são “as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (Spinoza, 2009, p. 88), sendo as afecções “as maneiras pelas quais o corpo humano é afetado pelas causas exteriores e está inclinado a fazer isto ou aquilo” (Spinoza, 2009, p. 120). Um circuito de afetos, portanto, seria o fluxo das diversas afecções sentidas e expressadas pelos corpos presentes em um mesmo ambiente e a maneira como essas afecções interferem em cada corpo individual e no corpo coletivo. Em Spinoza não há experiência racional/intelectual descolada da experiência afetiva, ambas

fazem parte de um mesmo fenômeno. Afetar e ser afetado é a maneira com que o corpo trabalha sua potência de agir. E foi nessa direção que construímos nosso desejo de coparticipação do público, como descreve a dramaturga e pesquisadora portuguesa Ana Pais (2014): “a circulação de afetos decorre da destruição do teatro como lugar de separação, em que o espectador é um passivo observador, para abrir um espaço de relação em que o público é ativo porque tem a capacidade de afetar a obra [e] intensificar a circulação dos afetos” (Pais, 2014, p. 211).

No Teatro Espanca!, as características próprias do espaço e de seu entorno intensificaram a relação corpo a corpo e o engajamento dos espectadores, gerando tensões interessantes. Além da limitada área livre para a movimentação dos atores, havia o calor, a grande quantidade de sapatos espalhados no chão, a pouca ventilação e uma grande variedade de sons externos vindos da rua. Esses “problemas”, por afetarem a todos, impossíveis de serem ignorados, passavam a fazer parte da situação em torno do espetáculo. Sabíamos dos momentos de desconforto propostos pela dramaturgia, mas não esperávamos o desconforto físico oferecido pelo ambiente. Tais condições nos tiravam do lugar seguro e nos exigiam outra qualidade de presença para conduzir o acontecimento teatral. Ainda na primeira semana da temporada de estreia, a sessão coincidiu com o Duelo de MCs⁵⁶ que acontecia no Viaduto Santa Tereza, ao lado do teatro. O som do evento externo invadiu a cena e quase se sobrepôs às nossas vozes. Nós e o público desempenhamos um esforço coletivo para nos mantermos conectados, sendo diversas vezes vencidos pelo barulho da rua, mesmo assim, sentimos que havia no público o mesmo comprometimento em chegar até o final da peça, unidos em torno da obra. Foi uma experiência importante para o nosso entendimento de que o público é corresponsável pela realização de *Fauna*.

Considero que a primeira temporada de *Fauna* foi crucial para entendermos que um espetáculo aparentemente simples guardava uma grande complexidade de execução. Também serviu para mapearmos as dificuldades e os imprevistos e nos prepararmos melhor para lidar com as próximas eventualidades. *Fauna* se confirmou, definitivamente, como uma peça repleta de eventualidades. As condições físicas e espaciais da temporada de estreia influenciaram as dinâmicas de aproximação com o espectador e o teor das conversas desenvolvidas. Em uma das sessões, uma espectadora relatou que tinha um pesadelo recorrente em que ficava presa em um lugar com um grupo de desconhecidos e que ela

56 O Duelo de MCs de Belo Horizonte surgiu em 2007 e consiste em batalhas de rimas de improviso típicas da cultura *hip hop*. Com grande reconhecimento nacional, os duelos atraem milhares de espectadores e acontece embaixo do Viaduto Santa Tereza, ao lado do Teatro Espanca!. Além das batalhas, os eventos costumam apresentar shows de *rap* e apresentações de dança de rua.

acordava sempre no mesmo momento do sonho, quando tentava puxar o ar para respirar e não conseguia. O relato dessa pessoa veio à tona após eu perguntá-la sobre seus medos. Provavelmente ela escolheu contá-lo justamente por estarmos em um lugar pequeno e fechado com muitas pessoas desconhecidas, parecido com o seu pesadelo. O público riu da “coincidência” enquanto a espectadora, mesmo que também tenha rido, manteve uma expressão apreensiva. Eu comentei: “espero que essa peça não seja um pesadelo pra você”. Ela respondeu: “daqui eu sei que eu posso sair”. Eu retruquei: “será?”. Minha conversa com ela acabou ali e seguimos para outra cena.

Fauna cumpriu oito apresentações na temporada de estreia, todas lotadas. A rápida repercussão trouxe para o Quatroloscinco um novo público que ainda não conhecia nosso trabalho, o que para nós foi de suma importância, pois aumentava a diversidade e a imprevisibilidade dos encontros. Tínhamos um combinado interno de interagir preferencialmente com pessoas que não conhecíamos, principalmente nas cenas de conversa direta. Naturalmente, era menos desafiador o contato com amigos, colegas e pares que já tínhamos algum grau de intimidade, por outro lado, houve momentos em que o fato da pessoa ser conhecida acrescentou intrigantes camadas relacionais. Na cena do espetáculo em que eu busco conhecer uma pessoa que eu nunca vi, fui surpreendido por uma espectadora que revelou ser amiga de infância da minha irmã e que já até havia dormido na minha casa. Eu não me lembrava dela, nem mesmo quando ela contou detalhes sobre a minha casa. Ela sabia várias informações sobre mim e minha família e eu não lembrava sequer o seu nome. Aquela situação me desarmou, pois, até então, eu estava preparado para um encontro de duas pessoas desconhecidas e daquela vez era completamente diferente. Sem repertório para lidar com aquele contexto, precisei me desapegar dos textos que serviam de guia para a cena e improvisar de forma mais livre com a convidada. Ao mesmo tempo em que improvisava, tentava voltar à estrutura e chegar ao final da cena, mas, muitas vezes, era preciso fazer longas digressões para conseguir uma transição suave.

Durante a temporada de estreia, recebemos uma carta de Aline Vila Real, produtora e gestora do Teatro Espanca na época, que nos comoveu e nos fez refletir sobre o alcance de *Fauna* para além da peça, e que considero importante compartilhar aqui:

Eu sou Aline Vila Real, **eu sou uma parte do grupo** Espanca, que tem sede no hipercentro de Belo Horizonte, o Teatro Espanca, um espaço alternativo que recebe artistas da cidade e de fora, com atividades de diversas linguagens. Hoje eu fui escalada para estar no Teatro Espanca e receber o grupo Quatroloscinco que está em temporada com a peça FAUNA. Chegamos às 18 horas, os ingressos começaram a ser vendidos às 19 horas e

a peça às 20 horas. Antes de sair de casa, li umas coisas na internet, bebi, comi, tomei banho, coisas que as pessoas costumam fazer, me vesti, calcei um par de sandálias amarelas e fui. No caminho assisti a um vídeo com os meus companheiros Espancas: Alexandre, Gustavo e Marcelo, e os queridos do Pigmalião, dando vida a uma pessoa muito especial da Rua Aarão Reis, o saudoso Dudrin. Um guardião – a pessoa que nos recebeu quando abrimos nossa sede e concebemos o Teatro Espanca. Morava lá na nossa porta, organizava o fluxo de pessoas por ali. Com ele conversamos bastante, mas o que mais fizemos foi nos olhar, desejar bom dia e falar sobre questões variadas do cotidiano. Lembro-me de olhar pra ele e imaginar o caminho que aqueles pés, sempre descalços, haviam percorrido até o momento. Há dois anos Dudrin partiu, deixando saudades. Mas hoje ele ressurgiu gigante, das mãos de um grupo de teatro de bonecos. Renasceu ator. **E o que faz um ator?**

Chegando ao teatro, a rua lotada, pós Duelo de MCs, dois homens sentados na porta. Chego já me apresentando: **Ei, tudo bem? Boa Noite, eu sou Aline**, trabalho aqui. Eu preciso abrir essa porta porque hoje teremos apresentação. Aqui é um teatro, muitas pessoas chegarão em breve. Vocês podem me dar licença e sentar ali do lado? Eles, surpresos pela abordagem, já foram se levantando e sentando ao lado, enquanto justificavam que estavam topando a proposta porque eu havia sido muito educada com eles. Começar assim, dizendo “Ei, tudo bem? Boa noite!” parece **romper uma distância. Qual a distância que há entre nós?** Abro a porta, já na companhia de Ítalo, uma parte do Quatroloscinco, e a realidade se transforma. Ah! O Teatro! Que bênção respirar nesse espaço. E os demais vão chegando – Assis, Maria, Marcos, Janis, Guto, Reja, Grazi – a Fauna vai se formando. Lá de dentro escutamos um grito que se repete insistentemente, afobado, descontrolado, assustado(r). Saio e vejo um rapaz, vestido com calça, blusa, tênis e mochila nas costas, andando e correndo de um lado para o outro da calçada. Ele parecia **ter uma bomba atômica dentro dele, prestes a explodir.**

Êita, Aarão Reis! Quantas energias presentes nesse espaço. E o público começa a chegar, os carrinhos com isopor de bebidas e mais homens vagando pela calçada. Já são 19 horas. Maria começa a organizar a venda de ingressos e as pessoas se aproximam da porta. Muitas pessoas bebendo cerveja, fumando, conversando. De repente um senhor, descalço e embriagado, me aborda, mas não olha nos meus olhos. Pede dinheiro, pede cigarro, pede cerveja, pede qualquer coisa. Eu o reconheço, quer dizer, eu já o vi por ali, em outras circunstâncias. Lembro que já nos cumprimentamos e até conversamos um pouco. Mas nesse momento ele não conversa, ele não escuta, ele apenas repete movimentos e palavras. Ele se afasta e aborda outra pessoa, e outra e mais uma, até que ele agressivamente pega no braço de uma mulher que está na fila pra entrar no teatro. Pânico! Vou até lá, outras duas mulheres vão também, afastamos os dois, voltamos a conversar com ele. Passam poucos minutos e ele volta a abordar outra mulher e novamente Pânico! Nessa hora eu **sempre penso que é possível conversar**, nos entender, **somos todos gente** (certo?), ainda que **cada um seja Muito** (como ouvimos na Fauna lá de dentro) é possível nos encontrar, penso sempre. Mas ele está conectado em uma frequência que eu não consigo acessar. Tristeza. Nessas horas vem um turbilhão de pensamentos – que loucura é essa de manter um teatro numa região tão descontrolada, com habitantes tão livres, que se deixam dominar pelos desejos, que se expõem todo o tempo e nos cobram presença. E imediatamente me lembro da recente vivência nessa

Rua, uma imersão todas as segundas e quartas em busca de encontros e trocas com outras pessoas. Foi tão emocionante! Nós do Espanca nos propusemos, juntamente a outras interessadas a ouvir a rua, sentir o que ela tinha pra nos dizer. E isso tudo é porque a gente quer criar uma peça de teatro nessa rua, pra essa rua, dessa rua. Que loucura! Eu não posso ignorar esse homem. Eu não. Então depois de 50 minutos de tensão, de tentativas, volto a ele, seguro suas mãos, olho no olho dele. Dizem que a gente tem que olhar no olho do furacão. Vejo suas marcas, seu cansaço, sua doçura, seu ódio. Lembro-o que a gente se conhece fora dali. Que **“a gente não é ficção”**. Ele me olha e me escuta. Fazemos um acordo. Nós dois seguimos empurrando o carrinho dele até virar a esquina onde ele segue rumo à padaria pra comer um pão com salame. E eu retorno ao teatro. No meu retorno cruzo com o homem que gritava, também indo embora. Respiro fundo e agradeço. A quem? Às forças femininas a quem recorri. Iansã, Iemanjá, Nossa Senhora, que também estiveram lá através da Letícia e da companheira dela. Mulheres, animais especiais!

20 horas! As pessoas se organizam pra entrar. Ítalo avisa que para que a peça aconteça é necessário a participação de todos. E pede que tiremos os sapatos e guardemos em uma caixa na entrada. Todas nós entramos no jogo. Lá dentro não tem lugar marcado, as opções são muitas – podemos sentar em qualquer lado, em cadeiras grandes, pequenas e no chão. Assis e Marcos (os atores) estão no meio. Assis se afasta, vai buscar algo. Marcos se apresenta: “Boa noite, eu sou Marcos. Sou uma parte do Grupo Quatroloscinco. Muito obrigado por terem vindo aqui esta noite pra construir isso aqui junto com a gente... E a gente espera que vocês se envolvam de alguma forma... Mas que, principalmente, se sintam livres, vocês podem sentar no chão, trocar de cadeira, andar, podem inclusive ir embora se não estiverem gostando.” Eu agradeço mais uma vez às Deusas, incluindo agora a Fauna, deusa da fertilidade da terra. Agradeço o privilégio de viver essa experiência, de ser uma parte dessa cidade, de compartilhar perigos, medos e poder sentir tudo isso assistindo uma peça de teatro que me faz ter uma enorme vertigem sobre o real e a ficção, que me põe em cheque ao perguntar o que faz um ator e que me expõe dando a possibilidade de outras pessoas definirem que eu sou a partir das minhas sandálias amarelas jogadas no meio de tantos outros calçados. Lembro do Dudrin, do senhor que foi comer pão com mortadela, dos outros tantos pés no chão que encontro por ali. Olho ao meu redor e sinto uma enorme paixão por todas aquelas pessoas, porque vejo que estão de fato presentes, mergulhando naquele oceano elaboradamente profundo.

Será o ator um bombeiro salva-vidas? Parecemos acreditar nisso, tamanha a confiança na entrega do início ao fim. **“O fato é que alguma coisa está se rompendo. Ele não sabe o que é, eu não sei o que é. O que se rompe?”** Viva o Quatroloscinco! Viva a Aarão Reis! Viva as Cidades! Viva a Fauna!

Belo Horizonte, 08 de Outubro de 2016.

(Carta de Aline Vila Real, 2016 – grifos meus)⁵⁷

Até hoje, quando leio a carta de Aline, me impressiono com a maneira como ela inicia o relato da experiência da peça começar: o diálogo que ela estabelece com a rua, com a cidade,

57 A Carta de Aline Vila Real foi originalmente publicada no site do Quatroloscinco, na seção Críticas e Depoimentos, com autorização da autora. Disponível em: <http://www.quatroloscinco.com/p/criticas-e-depoimentos.html>. Acesso em: 10 mai. 2023.

com os moradores em situação de rua que rodeiam o teatro, com o desafio de manter aberto um espaço cultural naquele lugar, com sua vida pessoal, com seu círculo de amigos, com seus questionamentos sobre o ofício artístico, citando diversos trechos da peça, que eu negritei para identificá-los. Aline conversa com a peça através de uma carta, reescreve sua dramaturgia, constrói imagens, paisagens, personagens e instaura afetos entre eles. Aline performa, em carta, aquilo que performamos em peça. Seu relato evidencia que o teatro, mesmo protegido em uma caixa, não está ileso ao mundo. Aline traz toda a rua para dentro da peça, traz todo o percurso que ela fez para chegar até ali e, após assistir, devolve a peça para o mundo, como se ela continuasse acontecendo fora do teatro. Todo esse movimento não é feito por nós, atores, mas pela espectadora e cocriadora Aline, que fez a peça conversar com o (seu) mundo, e registrou esse acontecimento através de uma carta. Aline não participou de nenhum momento interativo durante a peça e isso não a impediu de conversar conosco por um outro caminho. Assim como ela, imagino o que cada espectador, nestes oito anos de *Fauna*, trouxe para dentro da peça, mesmo que de forma silenciosa; o que cada espectador, após sair do teatro, levou da peça para o seu mundo pessoal. Conversas que ecoam muito além da peça, movendo afetos que jamais saberemos aonde chegaram.

● Encontros e desencontros

Fauna não conta uma única história, transita por várias narrativas trazidas pela dramaturgia, pela construção de imagens e pelas conversas com o público. Essas situações e histórias, que aparecem e desaparecem ao longo da peça, se acumulam em um mosaico dramático que eu e Assis costuramos, indo e voltando, em diversas direções e combinações de elementos que se modificam a cada apresentação. Mesmo os textos fixos que buscamos repetir em todas as sessões ganham novas formas de serem ditos e constroem novos sentidos ao serem relacionados com as contribuições inéditas dos espectadores.

Em uma sessão de *Fauna* durante a circulação nacional pelo projeto Sesc Palco Giratório, em 2018, aconteceu uma situação que interferiu substancialmente na dramaturgia: há uma cena em que nós e o público brincamos de inventar personagens a partir dos sapatos do público. As características do calçado servem de estímulo para imaginarmos quem os veste. Nesse momento, uma espectadora disse: “é uma mulher de mais ou menos 30 anos, solteira, empresária e que já fez um aborto”. Imediatamente um espectador reagiu em desaprovção. A espectadora questionou diretamente a ele qual seria o problema. Ele argumentou que era crime.⁵⁸ Um conflito inesperado acabara de surgir e afetou todo o público

⁵⁸ No Brasil, a legislação atual não considera o aborto como crime em apenas três situações: quando a gravidez representa risco de vida para a gestante, quando é resultado de estupro ou quando o feto é anencefálico. Nessas

em um silêncio de tensão e suspensão. Eu e Assis trocamos olhares como quem diz: “precisamos intervir? Deixamos o conflito prosseguir? Tomamos algum partido? Mudamos de assunto? Forçamos a entrada de outra cena?” Decidimos apenas assistir ao debate entre os dois espectadores, que durou menos de um minuto. O tema do aborto é um dos grandes tabus nacionais e move complexas discussões políticas, morais e religiosas há décadas. Sabíamos que nem nós, nem a estrutura da peça daria conta de lidar com esse assunto sem simplificá-lo. Entendemos que não cabia a nós, dois atores homens, decidir o rumo ou dar um veredito àquele conflito. Confiamos no pacto proposto ao público na primeira fala da peça: “Muito obrigado por terem vindo essa noite pra construírem isso aqui junto com a gente. Esperamos que vocês se envolvam de alguma forma e que, principalmente, se sintam livres”. Tal liberdade se manifestou naquele momento como um impulso de discussão de dois espectadores. A peça incorporou o conflito sem tentar dirigi-lo e sem constranger os espectadores envolvidos. Percebemos a inquietação de outras pessoas, principalmente mulheres, e esperamos que o debate pudesse se ampliar para outras vozes, o que não aconteceu. Mesmo assim, o incômodo causado por aquele momento se manteve latente durante toda a peça a partir dali.

Após o espetáculo, já no camarim, discutimos o ocorrido e refletimos sobre como iríamos lidar com outros assuntos polêmicos que eventualmente surgissem. A minha opinião foi (e ainda é) de suportar o conflito, seja qual for, e assistir como o público lida com ele, sem a necessidade de uma intervenção (paternalista ou censora) dos atores. Em todos estes anos de *Fauna*, considero preciosos os momentos em que o público toma as rédeas do espetáculo e eu, ator, me transformo em espectador dos espectadores. Esses momentos são, ao mesmo tempo, potentes e arriscados, pois sem nossa atenção redobrada podem nos fazer perder a condução da peça e ter dificuldades para retomar a estrutura, o que já aconteceu algumas vezes.

Uma delas ocorreu em uma apresentação no dia 05 de maio de 2018, na Escola Sesc de Ensino Médio, no Rio de Janeiro, um colégio interno com mais de 500 alunos oriundos de todo o país, onde fizemos a peça para quase 100 adolescentes de 15 a 17 anos. A Escola Sesc funciona como uma microcidade, onde os alunos têm acesso a todos os serviços necessários para que precisem sair o mínimo possível da escola durante os três anos de ensino: hospedagem, padaria, mercado, lavanderia, quadras de esporte, piscinas, pistas de *skate*, lago,

situações, o aborto legal é permitido pelo Sistema Único de Saúde (SUS). O aborto clandestino, devido à sua ilegalidade, leva muitas mulheres, em sua maioria de baixa renda, a recorrerem a clínicas precárias, resultando em situações de grande risco. Mesmo sendo questão de saúde pública, grande parte da população ainda é contra a prática e existem grupos conservadores que defendem criminalização ainda mais rígida. Fonte: Aborto – O que diz a lei. Site JusBrasil. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/aborto-o-que-diz-a-lei/414535657>. Acesso em: 10 ago. 2023.

diversas áreas de convívio, restaurantes, um pequeno horto e um teatro moderno e muito bem equipado. Diferente de todas as apresentações de *Fauna* até então, onde o público era formado por pessoas vindas de diversos lugares e, em sua maioria, desconhecidas entre si, naquela apresentação havia um grupo de cem pessoas que moravam em comunidade. Os únicos estranhos éramos nós. Já no início da peça, percebemos como eles se sentiam à vontade no teatro *deles*, entre seus pares, com grande intimidade, emanando a energia típica da juventude. Por ser uma escola e todo o público menor de idade, foi necessário trocar as cervejas que servimos na peça por latinhas de *Coca-Cola*.

No decorrer da peça, a interação entre os jovens se intensificou ao ponto de parecer dispensável a nossa presença. Ainda mais estimulados pelo açúcar e pela cafeína do refrigerante, os alunos estavam mais envolvidos nas relações entre eles, dentro do espaço da peça, do que nas ações e textos que tentávamos executar. Buscamos diversas maneiras de retomar o foco e a atenção para a estrutura do espetáculo, mas os jovens já haviam embarcado em suas próprias cenas, conflitos e conversas, que não nos incluía. Sentimos que poderíamos ir embora, apagar a iluminação da cena, acender as luzes de serviço e deixá-los ali – convivendo. Irritado por não conseguir recuperar a atenção do público a partir da cena, Assis deu um forte assobio e disse algo como: “Ei, sei que vocês já se conhecem e tem muito assunto entre si, mas nós viemos de Belo Horizonte e queremos muito terminar essa peça. Vocês podem prestar atenção na gente pelos próximos trinta minutos? É muito simples e é só isso que a gente precisa. Quem não tiver interessado, pode ir embora sem problema nenhum, mas isso é uma peça de teatro, por menos que pareça, e queremos chegar ao final dela”. Os alunos se calaram e assistiram à peça até o fim. Obviamente com poucas interações e sem qualquer espontaneidade.

Essa situação foi uma das mais marcantes na trajetória de *Fauna*. Passamos dias discutindo o ocorrido. Havia em nós uma sensação de que a peça havia fracassado e que não soubemos lidar com a circunstância. Cem adolescentes com a metade da nossa idade nos fizeram duvidar do nosso domínio sobre o nosso próprio trabalho. Ítalo Laureano, diretor do espetáculo, disse que a chamada de Assis havia sido muito acertada, porém demorou a acontecer. Eu insisti na provocação de que deveríamos ter ido embora e deixado os jovens “continuarem” a peça. Em que momento eles perceberiam que já não estávamos lá? Se a peça propunha em sua forma-conteúdo⁵⁹, ser mais uma conversa do que uma peça e que nosso objetivo utópico era de que as pessoas se esquecessem de que estavam no teatro, porque quando isso aconteceu nós o interpretamos como um fracasso? Não seria esse o ponto

59 Sobre a noção de forma-conteúdo, ver nota de rodapé n. 37.

máximo em que *Fauna* poderia chegar? O de se dissolver como teatro e continuar como puro convívio? Ou o binômio peça-conversa significava que antes da conversa havia uma peça e que essa obra deveria ser conservada em sua estrutura? Sendo assim, peça e conversa seriam forças contrárias tensionando a mesma corda?

Ítalo e Assis, alinhados no mesmo pensamento, argumentaram que, mesmo que nossa proposta fosse tensionar as molduras que permitiam enquadrar a obra como uma peça de teatro, nós deveríamos nos manter ancorados na estrutura cênica, pois tínhamos um compromisso artístico em apresentar o trabalho e que deixar os jovens sozinhos seria “abandonar a peça”. Em contraponto, aleguei que a chamada de Assis aos jovens foi muito impositiva e eliminou qualquer possibilidade de espontaneidade e amistosidade que a peça poderia construir a partir daquela cisão. Ítalo rebateu: “É melhor perder a conversa do que a peça”. Essa frase ecoou como uma regra primordial. Temos uma peça de teatro que propõe conversas com o espectador e se abre para encontros inesperados, o aspecto convivial é a variável imprevisível e, por isso, nem sempre controlável. A peça (construção poética composta por dramaturgia, encenação, textos, cenografia, iluminação, trilha sonora, partituras físicas, jogo atoral) é a constante.

Mesmo na condição de atores-dramaturgos com experiência em improvisação, há uma limitação na nossa capacidade de lidar com as possibilidades interativas abertas pela obra. Portanto, também era legítimo interromper o curso da peça e tentar recomeçar de algum ponto da estrutura. Diferente de uma conversa cotidiana, onde iniciamos um assunto e terminamos em outro, muitas vezes sem mesmo lembrar o assunto de partida, a conversa, no contexto da peça, faz parte de um sistema cênico onde o curso de ações é conduzido por uma intencionalidade dramaturgic que avança, mas constantemente retorna para recuperar o que já foi construído e compor uma rede multidirecional de informações, imagens e situações. Em nossa lógica dramaturgic, talvez paradoxalmente, a participação do público não poderia ser priorizada a qualquer custo em detrimento dos objetivos que orientam o decurso do espetáculo. Antes da entrada do público, antes das conversas, das interações, dos encontros, existe uma peça de teatro construída durante seis meses de ensaios para ser reconstruída a cada apresentação. *Fauna* foi concebida como uma estrutura capaz de “elaborar dramaturgicamente o convívio, isto é, de construir uma situação de convívio prenante por meio da orquestração das presenças e da estruturação dos mais diversos componentes da cena, palpáveis e impalpáveis” como observa Luciana Romagnolli (2019, p. 69) acerca das dramaturgias conviviais. Nesse sentido, entregar a peça aos espectadores adolescentes seria como renunciar à orquestração dramaturgic do convívio.

Ao analisar essa situação, percebo que reside em *Fauna* um duplo movimento em direções opostas: ao mesmo tempo em que prezamos pela composição cênica e dramatúrgica conduzida pelos atores-autores, há o interesse pelo caráter performativo da conversa, buscando aquilo que Eleonora Fabião (2015) chama de estado precário, “condição do vivo e potência de vida que pode tornar-se meio de criação e modo de produção. [...] A própria riqueza do vivo [...], a própria potência do corpo performativo, [...] a permanente recriação” (Fabião, 2015, pp. 129-131). No entanto, *Fauna* não é uma performance, é uma peça de teatro que dialoga com princípios performativos. Dessa maneira, trabalhamos no constante deslocamento entre teatralidade e performatividade.

A atriz, pesquisadora e professora Patrícia Leonardelli (2011) debate o jogo existente na tensão entre a teatralidade e a performatividade, sendo a primeira o que identifica uma obra como sendo teatro ao situar corpos e ações em espaços teatralmente emoldurados e a segunda como o desejo para o risco, para o inesperado, privilegiando “o jogo com as ações em um campo autônomo em relação à construção de sentidos” (Leonardelli, 2011, p.11). Essa tensão gera “espaço de devir”, “zonas de afetação” que exigem do atuante outra qualidade de presença que se efetue no trânsito entre o teatral e o performativo.

O engajamento total do artista, portanto, não remete apenas a um colocar-se diante do outro, e daí desenvolver uma série de relações; mas de deixar-se atravessar por forças, simbólicas ou materiais, visíveis ou invisíveis que se desencadeiam tão logo efetuado o reconhecimento da diferença; e que afetam dinamicamente a totalidade dos estratos que definem os participantes, os re-delimitam e os recriam pela relação. [...] Tratam precisamente de deslocamentos em que o sujeito busca o limite da dissolução, expondo-se mesmo ao risco de vida. [...] Não é possível, nos parece, pensar esse processo senão como um fluxo de afetação contínua em trabalho incessante [...] num tempo-espaço distinto daquele identificado como cotidiano (Leonardelli, 2011, pp.15-19).

Leonardelli traz uma discussão cara à cena contemporânea e que dialoga com o desafio permanente de *Fauna* em operar, através dos atores, o jogo de forças entre o ordenamento da encenação (construtora de sentidos) e a espontaneidade da interação (construtora de convívio). Em *Fauna*, nós, atores-dramaturgos, somos veículo constante dos fluxos de afetação. O público também pode ser, caso queira, caso sinta-se à vontade para tal. Alguns espectadores serão importantes mediadores afetivos e produtores de convívio no espetáculo, outros não. Aos diversos corpos que compõem o público cabe a escolha de participar, de agir, de se envolver ou não. O episódio com os jovens da Escola Sesc foi definidor na trajetória do espetáculo: o público pode abandonar a peça, nós não. E como aponta Leonardelli, o “espaço

de devir e afetação” acontece em um tempo-espaco diferente do cotidiano, por isso a conversa de *Fauna*, em sentido dramatúrgico, é diferente da conversa que os jovens tinham enquanto ignoravam a peça. A questão parece estar no contexto: conversar dentro do contexto da peça e fora dele produz diferentes efeitos.

Em outra apresentação, na cidade de Macapá, em 2018, um espectador munido de *brush pens* (canetas próprias para pichação e grafitti) começou a desenhar na lona que cobre a área de cena. Enquanto a peça acontecia, ele fazia ilustrações e escrevia frases curtas relacionadas ao que dizíamos. Seus desenhos me chamaram a atenção e fui conversar com ele. O espectador não era de muitas palavras, preferia se comunicar pelos desenhos. Após nossa rápida interação, sua presença e seus desenhos passaram a ser um elemento notado por toda a plateia. Quando a peça ficou mais escura, ele guardou suas canetas, se levantou e mudou de lugar, deixando um espaco vazio onde estava. Na cena final, quando uma luz ultravioleta se acende, algumas cores reluzem em fluorescência, e seu desenho se destacou na lona. O texto que encerra o espetáculo e que fala do desaparecimento da espécie humana e da ausência dos corpos foi semanticamente potencializado pelos desenhos que brilhavam no chão sem a presença da pessoa que o desenhou. Vestígios deixados por um corpo que já não estava mais ali. Não tenho mais a lembrança do rosto deste espectador, mas seus desenhos continuam na lona até hoje. Infelizmente não sabemos o nome do artista nem dados de sua vida para homenageá-lo aqui, mas o grupo agradece a ele pela intervenção criativa e sua maneira peculiar de conversar com a peça.

Também em 2018, desta vez em Açailândia, interior do Maranhão, após realizar a cena em que convido uma pessoa para que a gente se conheça diante do público, e que termina com Assis retirando a pessoa bruscamente e me deixando sozinho sob um foco de luz, a espectadora, uma moça bastante jovem, retornou à cena e me abraçou, como se quisesse finalizar o encontro ao seu modo e não como foi imposto a ela. Ficamos abraçados por mais de um minuto, em silêncio. Ítalo, que operava a luz nesse dia, reduziu a intensidade do refletor, proporcionando uma imagem de introspecção e intimidade. Antes de sair, a espectadora disse algumas palavras no meu ouvido, que não recordo exatamente quais foram, mas que agradeciam à oportunidade de estar ali. Lembro-me dela dizer: “nem sei o que estou sentindo agora”. Quando retornou para o seu lugar, com os olhos marejados, toda a plateia a aplaudiu. Após o término da peça, conversamos um pouco e ela me disse que era a primeira vez que ia ao teatro. O momento desse abraço foi registrado pelo fotógrafo Daniel Sena:



Fig. 19. Abraço da espectadora em Açailândia, Maranhão. Foto: Daniel Sena. 2018.

A apresentação de Açailândia também proporcionou outro momento marcante, quando boa parte do público sabia a música indígena *Oreru Nhamandú Tupã* que cantamos no espetáculo e formaram um coro de voz e palmas. Açailândia é uma cidade próxima a diversas aldeias. Conforme o site do Governo do Maranhão, hoje existem sete etnias no estado: Ka'apor, Guajá, Tenetehara, Timbira, Kanela, Krikati e Gamela, e 20 territórios indígenas, sendo 17 destes devidamente demarcados.⁶⁰

⁶⁰ Site do Governo do Maranhão. Disponível em: <https://www.ma.gov.br/noticias/protecao-e-direitos-dos-povos-indigenas-sao-assegurados-pelo-governo-do-maranhao>. Acesso em: 03set. 2023.

Lanna Luz, produtora local que nos acompanhava na cidade, escreveu um relato sobre essa apresentação. Sua descrição cuidadosa, generosamente compartilhada, me ajudou a lembrar com detalhes aquela noite:

27 de julho de 2018. Açailândia, Maranhão.

A peça-conversa teve início às 19h20, por causa da falta de transporte público em Açailândia, o público pediu 20 minutos de tolerância. O público de Açailândia, incrivelmente, interagiu com o espetáculo Fauna de uma forma muito espontânea. Uma interação tão natural, singular e forte, como foi o momento do canto indígena Guarani. Em Açailândia, o público acompanhou o canto indígena com palmas, cantando em voz alta e batidas fortes de pés no chão. A expressividade com que o público participou da peça-conversa me deu a sensação de que esta etapa do Projeto Palco Giratório deu a cada pessoa que vivenciou esta apresentação, reflexões sobre a vida e a existência humana. Um verdadeiro momento de autopercepção da fauna que somos nós. Outra cena marcante, onde foi perceptível a interação e explosão de sentimentos, foi a cena construída por Marcos (ator em cena) e Valéria, de 18 anos, moradora de Açailândia e que gosta de ir ao shopping. Valéria entrou na peça-conversa e criou uma cena inédita no espetáculo. Após ser retirada bruscamente de uma interação com o Marcos, e depois de aliviar a saída inesperada de cena, ela retorna e abraça o ator, ativando sentimentos de surpresa e alegria em todo o público, inclusive no grupo Quatroloscinco. Valéria, a menina de 18 anos que gosta de ir ao shopping, atriz/espectadora responsável por uma cena que ficou registrada em foto e memória. Um abraço é encurtar a distância entre essências. Ao fim da apresentação, as luzes foram totalmente acesas e boa parte do público estava inundada de emoção, os olhos marejados de gratidão por tamanha reflexão, as pessoas presentes aplaudiram e os atores Assis Benevenuto e Marcos Coletta agradeceram emocionados a experiência de apresentar Fauna em Açailândia. A desmontagem foi realizada e a equipe com parte do cenário voltou para Imperatriz (Relato de Lanna Luz, *Facebook*, 2018)⁶¹.

No relato, Lanna Luz enfatiza a atmosfera emocional gerada não apenas pela peça, mas pela situação em torno dela. O impacto causado na plateia e nos atores se deu pela conjunção de diversos fatores: uma cidade do interior do Maranhão, a 560 quilômetros de distância da capital São Luís, carente de programação teatral, recebendo um dos poucos espetáculos que circulam por lá; a cultura local aliada aos temas trazidos pelo espetáculo; a participação da espectadora Valéria e sua intervenção dramaturgica através de uma ação inesperada; o espírito comunitário construído pelo público; o atraso de vinte minutos devido à falta de transporte público na cidade. “Um abraço é encurtar distância entre essências”, escreveu Lanna Luz. Essa frase curta e imageticamente poderosa poderia ser incluída na dramaturgia do espetáculo, mas a imagem visual do abraço de Valéria e o minuto de silêncio gerado por ele é ainda mais poderoso que o texto. Na peça lançamos a pergunta: “Qual a distância entre você e eu?”, e já

⁶¹ Publicado no perfil do Quatroloscinco na rede social Facebook, com autorização da autora, em 30 jul. 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/quatroloscinco/photos/a.162342090571315/1782224498583058/> Acesso em: 16 ago. 2023.

foram muitas as respostas, desde as que tentavam precisar a distância em metros até as mais poéticas e metafóricas. O abraço de Valéria foi também uma maneira de reagir a essa pergunta.

Assim como na apresentação da Escola Sesc, a plateia de Açailândia era formada por pessoas que, em sua maioria, se conheciam. Eles tinham seus próprios códigos, seus vocabulários, piadas internas que nós não acessávamos, mas, diferente do que ocorreu na escola, em Açailândia havia uma força centrípeta de atenção voltada para o espetáculo. Mesmo em momentos de dispersão, os espectadores logo recuperavam o foco para a cena, sem a necessidade da nossa intervenção. Com diferença de apenas nove apresentações entre os acontecimentos da Escola Sesc e de Açailândia, interpreto que há, em *Fauna*, complexas variáveis que transformam a mesma estrutura em situações completamente diferentes. Há uma máxima no teatro de que nenhuma apresentação é igual à outra, mas, nesse caso, o nível de mutabilidade da experiência se amplifica por três principais fatores: uma encenação que se sustenta na abertura ao encontro; atores-dramaturgos que, em estado de presença performativa, são capazes de perceber o decurso da situação e improvisar a partir delas; e as ações do público que interferem diretamente na peça.

Ainda no Maranhão, dessa vez na cidade de Imperatriz, um grupo de indígenas da etnia Krikati, após assistirem à peça, nos convidou para conhecer sua aldeia. Disseram que, em sua cultura, quando alguém mostra sua arte o outro deve retribuir mostrando a sua arte também. Passamos o dia seguinte na aldeia, onde só é possível entrar na companhia de algum morador e com a autorização do cacique logo na entrada. Na aldeia moravam cerca de trinta famílias em casas muito simples de alvenaria dispostas em volta de um grande círculo. No centro desse círculo, uma árvore antiga e corpulenta. Lá almoçamos, caminhamos pela propriedade, vimos as plantações, conversamos com outros moradores, conhecemos o pajé ancião que cantou algumas músicas para nós, recebemos pinturas corporais, vimos a confecção de artesanatos e nadamos em um pequeno igarapé. Voltamos para o hotel ao anoitecer. Para nós, era como se o encontro gerado pela peça da noite anterior tivesse continuado no dia seguinte, mas com os papéis invertidos: nós, antes atores/anfitriões, éramos os espectadores/convidados. Em certo momento, nossos amigos krikatis pediram que fizéssemos a peça para seus familiares. Dissemos que não era possível, porque não tínhamos o espaço, o figurino, a luz. Um deles respondeu: “Não precisa disso, é só fazer”. Ficamos desconcertados, não soubemos reagir e apenas cantamos timidamente o “Oreru Nhamandú Tupã”.

Porque não era possível fazer a peça dentro da palhoça da aldeia krikati? O que, materialmente, nos impedia? Seria apenas acanhamento diante da exposição a desconhecidos?

Para a peça se realizar, realmente era imprescindível a lona, os refletores, os figurinos e a visualidade que emoldura esteticamente a obra? Para eles parecia tão simples: “é só fazer”! O que eles queriam que mostrássemos de tudo o que a peça é? As partituras físicas, os textos, as conversas com o público? Não soubemos interpretar o convite para “fazer a peça”, talvez fosse mais simples do que pensamos. Negamos nos expor fora do contexto do espetáculo, como se estivéssemos desprotegidos fora do ambiente que enquadra a obra.

● Posicionamentos e rupturas

Em *Fauna*, é comum que algum espectador refute o chamado para participar. Nem todos os espectadores se sentem à vontade para se expor publicamente. Preferem ficar camuflados no coro e vivenciar a experiência convivial sem se destacar individualmente. Sempre respeitamos essa decisão e não insistimos quando o contato com alguém se mostra dificultoso. Após uma das apresentações em Belo Horizonte, em agosto de 2017, recebemos esta mensagem virtual de uma jovem espectadora que havia se recusado a uma interpelação nossa: “Oiee! Boa noite! Adorei o espetáculo! Voltei pra casa arrependida de não ter participado! Mas na hora fiquei com vergonha pq sou mtooo tímida. Espero não ter atrapalhado vocês”. O que chamou nossa atenção foi o fato da espectadora ter nos enviado uma mensagem para se justificar e se desculpar por não ter aceitado participar da cena. De algum modo, permaneceu nela o desejo latente da conversa que resultou no envio da mensagem virtual. Após nossa resposta, ela continuou: “Vou voltar no domingo com minha mãe. Ela tem que ver!”. Não sei se ela realmente voltou, não temos esse registro, mas algo na peça a moveu a repetir a experiência ao lado da mãe. A negativa à interação pública na cena não a impediu de desenvolver uma relação dialógica com a obra e de buscar interação com o grupo através da via privada e protegida das redes sociais. A conversa que não aconteceu na peça reverberou em outro modo de conversa. Até hoje ela assiste aos nossos espetáculos e envia mensagens privadas com algum comentário.

Após tantas apresentações do espetáculo, entendo a negação à participação como uma expressiva forma de participação. O ato de se esquivar da interação é tão potente quanto o aceite. Em *Fauna*, abordamos o encontro entre corpos também como uma quebra de expectativas, como algo capaz de nos desestabilizar, portanto, quando a conversa é bloqueada por um espectador, todo o público deve lidar com esse “problema” – entre aspas porque não é um problema de fato, pois enriquece e tensiona a teia relacional e os circuitos afetivos do espetáculo. Quando um espectador decide se calar em vez de responder a uma pergunta, seu silêncio pode ser mais impactante do que uma resposta fácil ou previsível.

A contingência inerente ao convívio e a maneira como sua natureza acidental agencia cada espectador é bem apontada pelo professor e pesquisador Luiz Carlos Garrocho (2015). Para ele, a coparticipação do espectador não se caracteriza apenas por sua capacidade de recriar a obra mental e subjetivamente nem apenas por ações físicas visíveis e consonantes com o contexto da cena, mas por uma conjunção dessas e outras formas de implicar o posicionamento do espectador, “que podem inclusive ser de outra ordem, como um acontecimento corporal, envolvendo ou não reações externas e visíveis (ninguém percebe que eu, espectador, sinto um frêmito ou me vejo noutra estado ao me deparar com determinada ação cênica)” (Garrocho, 2015, p. 106). Ao trabalhar com a ideia de posicionamento, Garrocho nos abre outras maneiras de pensar a participação do espectador no acontecimento cênico. Posicionamento sugere tanto a emissão de uma opinião quanto uma posição geográfica e espacial, uma maneira de se colocar diante de uma situação. Assim como o atuante pode posicionar o espectador através de sua ação, o espectador pode, em resposta, se reposicionar ou se autoposicionar, alterando “a geografia do acontecimento” (Garrocho, 2015, p. 245). Para o pesquisador:

O espectador encontra-se situado numa pragmática de enunciação e numa dinâmica de responsividade, em que os processos de subjetivação, mais do que de decifração, se fazem possíveis como posicionamentos. [...] Os autoposicionamentos do espectador, como pragmática da enunciação, seriam afecções produzidas pelo contato com a cena, isto é, o acontecimento poético (Garrocho, 2015, p. 108-110).

Como ato dialógico, a enunciação não se limita à esfera linguística e à comunicação verbal, e supõe uma responsividade do acontecimento, aberta à indeterminação das relações. Essa abordagem amplia nosso olhar para as maneiras de interagir, participar, conversar em um acontecimento teatral. Atuantes e espectadores produzem enunciações a todo momento, perceptíveis ou não, conscientes ou não. Em *Fauna*, a dramaturgia do acontecimento se faz na escolha do nosso olhar para a polifonia produzida pelo público. Não é possível perceber tudo o que acontece, portanto, a conversa em cena é um recorte limitado do que conseguimos capturar e do que escolhemos evidenciar, correndo o risco de não fazer as melhores escolhas para o momento.

Nas centenas de apresentações da peça, alguns encontros foram tão interessantes que pareciam ensaiados. Tais situações nos induzem a projetar espectadores e interações ideais. Diversas vezes lamentei secretamente a escolha de certa pessoa para contracenar, seja por achá-la excessivamente introvertida ou por notar nela um posicionamento muito dissonante do contexto, mas nunca desisti de um espectador após introduzi-lo em cena, por mais custoso que

fosse. Entendi, na prática, que quando encontro muita dificuldade na condução de cenas compartilhadas, a melhor saída é deixar que o próprio espectador conduza a situação. Ao assumir e compartilhar com o público a dificuldade em encontrar um fluxo de comunicação com alguém, o desentendimento se tornava mais relevante que o diálogo, evidenciando as lacunas, as distâncias, o desarranjo e a precariedade das relações.

Em crítica sobre *Fauna*, escrita por Pedro Henrique Pedrosa e publicada em 2017, o autor reflete:

A obra caminha de forma fragmentada na narrativa, mas nunca sem perder a relação convivial com o espectador. Quer dizer, a montagem que se pretende conversa, aciona o público em momentos pontuais para responder e dialogar com os atores, que estão em cena. É uma conversa, porém sempre entrecortada por muitas outras ações dos atores e elementos dramáticos suspendendo o fluxo desprezioso e inesperado que uma conversa pode tomar. [...] O encontro com o outro talvez não seja apenas prazeroso, pois a presença do corpo implica um atrito das presenças. Esse atrito, de alguma forma existiu explicitamente em uma das sessões que estive, quando uma pessoa do público se recusou a entregar os seus calçados. Marcos insiste no jogo e pega os calçados e os coloca junto dos outros perguntando-a: você sente alguma coisa ao vê los aqui? Vale destacar a habilidade do ator em insistir no jogo, visto a recusa inicial da pessoa (Pedrosa, 2017).

“Alguma coisa está se rompendo” é uma frase dita diversas vezes na peça. “O que é que se rompe?”, perguntamos a nós mesmos e ao público. Rompimento sugere quebra, descontinuação, perda, corte, suspensão. Ao trazer repetidamente essas imagens para a peça, tentamos dialogar cenicamente com a natureza de frágil e efêmera das coisas. A constatação de que nada permanece constante é uma tônica na dramaturgia de *Fauna* e retorna ao desamparo, mencionado por Vladimir Safatle (2015) como o afeto necessário para uma nova forma de relação social – política e emancipatória. Safatle defende que é preciso não só aceitar como provocar rupturas e assumir o desamparo decorrido do esfacelamento de estruturas estáveis e dos ideais de certeza como um exercício de liberdade.⁶² Em sua crítica, Pedrosa atenta para o “atrito das presenças” e afirma que a obra “se pretende conversa”, mas “suspende o fluxo desprezioso” de um diálogo cotidiano a partir de intervenções dramáticas. De fato, nós, atores, fazemos inúmeros cortes, alguns sutis, outros bruscos, nas interações com os espectadores. Os cortes são intencionais e foram desenvolvidos durante os ensaios ou elaborados durante as temporadas e incorporados ao nosso repertório. A

62 Em palestra na UFBA, em 02 mai. 2016, Safatle disse: “O outro não é aquele que me confirma, no meu sistema suposto de interesses; o outro é aquele que me desampara, que me obriga a me narrar de outra forma, a recompor minha estrutura narrativa, a me redescrever. Ele me colocou diante de uma experiência de implicação afetiva que quebrou minha capacidade prévia de representação” (Safatle, 2016).

dramaturgia de *Fauna* trabalha o convívio na oscilação entre momentos de acolhimento e ações abruptas e intencionais que provoquem interrupções desconfortáveis.

Pedro Henrique Pedrosa relata o momento em que uma espectadora não quis colocar seus sapatos na pilha de sapatos do público e, ao notar a situação, eu mesmo os levei. Ainda que isso tenha sido feito de maneira cuidadosa – eu pedi permissão para pegar os sapatos – a ação se configurou como um conflito. A espectadora, a princípio, não queria misturar seu calçado com os demais e eu desafiei seu posicionamento. Transcrevo, em forma de dramaturgia, como essa interação aconteceu:

MARCOS – Porque você não quis colocar seus sapatos na caixa?

ESPECTADORA – Eu acabei de comprar. É a primeira vez que eu uso.

Risos da plateia.

MARCOS – Não se preocupe, a gente não vai estragá-los. Posso levar?

Após breve hesitação.

ESPECTADORA – Pode.

Eu levo os sapatos para a pilha. Um pé eu coloco no topo do monte, o outro em insiro no meio de forma que ela não consiga ver onde está.

MARCOS – O que você sente ao ver seus sapatos aqui misturados com os outros?

ESPECTADORA – Não sei explicar...

MARCOS – Quer pegá-los de volta?

Ela ri, ressabiada, e balança a cabeça negativamente.

MARCOS – Qualquer coisa, pode vir aqui e pegar de volta. Isso serve pra todo mundo.

Mesmo se mostrando gentil, era perceptível que a espectadora estava incomodada e deixou que eu levasse seus sapatos a contragosto. Atores e público perceberam a tensão instaurada. Eu poderia não ter insistido em pegar os seus sapatos, como já ocorreu outras vezes quando espectadores preferem não ficar descalços ou guardar seus calçados consigo, mas dessa vez resolvi arriscar. Eu estava ciente da violência (sutil) implícita no ato de expor a espectadora e levar os seus sapatos, mas *Fauna* também é uma peça que aborda a violência e o conflito entre os corpos, “alguma coisa está se rompendo”. A dubiedade afetiva, já apontada na dramaturgia, é trabalhada por mim e por Assis durante a peça de modo a intensificá-la e alocá-la em momentos propícios. O jogo de “morde e assopra” é mantido para que o público nunca se sinta completamente confortável, mas também não continuamente incomodado.



Fig. 20. Assis Benevenuto improvisa com sapato de espectadora e dialoga com o público. Foto: Luiza Palhares. 2022.

● Encontros acidentais

Em uma passagem da dramaturgia há uma fala que diz:

ASSIS – Em quase todos os lugares e atividades, eu diria em todos, estamos expostos aos perigos da vida. E o que são esses perigos? Qualquer tipo de dano que um ser humano, ou bicho, pode sofrer se envolvendo em algum tipo de colisão entre corpos no trânsito ou em trânsito. Por isso temos que ter o conhecimento de técnicas para salvar vidas, de outros homens, mulheres, animais e até a nossa própria. E então o que fazer? Em caso de um acidente, certifique-se de que está num local seguro. Aqui parece seguro? (Benevenuto & Coletta, 2017, p. 47).

Nessa fala, Assis introduz uma cena em que ele me socorre, caído no chão, como se eu fosse a vítima de um acidente e ele um desconhecido que aparece para ajudar. Durante a aproximação, a ajuda se transforma em um ataque, como um animal feroz que rodeia a sua presa até investir sobre ela. O ataque de Assis inicia uma luta corporal entre nós. A cena explora a ideia de que todo encontro é um acidente, tanto por sua natureza ocasional quanto pelo choque que provoca na colisão dos corpos. Trabalhamos a dramaturgia textualmente e fisicamente na tensão entre confluência e enfrentamento pois, orientados pela leitura de Safatle (2015), construímos uma peça em que a relação convivial busca promover rupturas e

acontecimentos que nos desestabilizem, nos desamparem, considerando o desamparo como um afeto potencialmente capaz de nos impulsionar para ações e posicionamentos transformadores. “Toda ação política é inicialmente uma ação de desabamento e só pessoas desamparadas são capazes de agir politicamente” (Safatle, 2015, p. 50).

Houve uma situação peculiar, em 3 de setembro de 2018, na cidade de Xanxerê, no interior de Santa Catarina, quando, durante essa cena, no momento do embate violento entre eu e Assis, uma espectadora lançou-se entre nós, agarrou Assis pelo pescoço e gritou “Solta ele! Deixa ele em paz!”. Imediatamente interrompemos a briga e suspendemos a ação. Uma longa e tensa pausa se instalou, sustentada pela troca de olhares entre nós três, em estado de prontidão e atenção aguda. A espectadora voltou lentamente para o seu lugar sem dar as costas para nós e sem que precisássemos pronunciar uma palavra. O restante do público também se manteve em silêncio apreensivo. Na cena original, há um blecaute seco após a luta, mas dessa vez, Ítalo Laureano, diretor e operador de luz do espetáculo, abaixou a luz devagar até o escuro total, potencializando a inusitada situação.



Fig. 21. Eu e Assis na cena da briga. Foto: Cláudia Ferreira. 2019.

Após a apresentação fizemos um bate-papo com o público e a pergunta geral foi se aquela cena havia sido combinada. Mesmo dizendo que não foi, muitos duvidaram. A espectadora relatou que teve o impulso de entrar e não se deteve. Disse que se sentiu convocada a interferir na cena, que estava totalmente entregue e que apenas agiu. Em resposta, nós comentamos que tentamos incorporar o acontecido à cena e que a experiência de apresentações cria um repertório em constante expansão para lidar com situações diversas. Como a peça, logo em seu início, convida o público a “ser livre” e a “fazer o que quiser” (ver Movimento 3), somos corresponsáveis por qualquer ação não prevista, o que significa que,

algumas vezes, é preciso alterar a cena, improvisar falas e ações, desconstruindo e recompondo a dramaturgia. Expusemos que até a operação de luz foi alterada para dialogar com o momento, graças à escuta atenta de Ítalo Laureano. Em *Fauna*, não só os atores, mas os operadores de luz e som⁶³ precisam estar em estado de prontidão para o jogo performativo e as alterações de rota que ele pode requerer.

Quando a espectadora disse que “apenas agiu” por impulso, sua atitude revela um estado de autonomia e emancipação pouco comum no público de teatro, mesmo em propostas participativas, como em *Fauna*. Na tradição teatral, a plateia acostumou-se a se comportar em coletivo, como um coro bem-comportado. Quando um espectador se destaca do conjunto, normalmente é pelo chamado do ator que opera a interação. Poucas vezes assisti a espetáculos em que alguém do público decidiu agir por conta própria e de forma individual para interferir e transformar a cena. Mesmo no teatro de rua, propício aos mais diversos acontecimentos, quando alguém “invade a cena” sem ser chamado, tal ato é usualmente lido com um ruído ou uma perturbação. No caso de Xanxerê, a espectadora estava certa de que sua ação era importante, pois “se sentiu convocada” a se posicionar. Por certo, esse processo de individuação é estimulado pela peça. Em vários momentos relembramos ao público que somos uma reunião temporária de pessoas diferentes e que a manifestação de ações individuais é bem-vinda.

Féral comenta que “quanto ao espectador, ele está, assim como o performer, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo [...] mas ele pode também ficar no exterior da ação, gravar com frieza as ações que se desenrolam diante dele” (Féral, 2008, p. 207). A pesquisadora se refere a este aspecto típico do teatro performativo de propor ao espectador a possibilidade de transitar entre uma posição distanciada e sua introdução no jogo. Sobre “os riscos implicados no jogo”, são colocados tanto para os atores quanto para o público. A espectadora de Xanxerê, ao ser afetada pela cena, agiu por impulso e se inseriu em uma luta ensaiada, colocando em risco a integridade física dela e dos atores. Relaciono esse episódio com a noção de afeto de Baruch Spinoza: “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (Spinoza, 2009, p. 88). Ao deixar-se afetar pela intensidade da briga, a “potência de agir” daquela mulher foi aumentada a ponto dela tomar uma atitude ousada e perigosa.

Ana Pais (2014) também observa algo semelhante ao dizer que “a emancipação do espectador revela-se igualmente através do poder performativo de agir ‘lá’⁶⁴ pela intensificação dos afetos, que tem consequências para a dimensão sensível do

63 Em quase todas as apresentações de *Fauna*, a luz foi operada por Ítalo Laureano, que também é o diretor da peça, e o som por Maria Mourão, que também é a produtora do Quatroloscinco.

encontro/confronto, nas fricções perceptivas do acontecimento poético” (Pais, 2014, p. 154). Segundo a autora, a possibilidade dessa emancipação em forma de ação direta se daria quando, em um fluxo de “sensorialidade afetiva”, o espectador se colocasse em estado de “estar com” o performer. Para Pais, a expressão “estar com” não designa uma sensação percebida igualmente por todos, mas por cada pessoa, em diferentes graus de engajamento.

Ainda no bate-papo, alguém perguntou a essa espectadora se quando ela disse “Solta ele! Deixa ele em paz!”, ela estava “falando sério” ou atuando. Ela respondeu que não se sentiu atuando em nenhum momento. Consciente ou não de seu ato performativo, sua resposta mostra a manifestação de uma afecção real que a levou a agir situada naquilo que Erika Ficher-Lichte (2010) denominou “*state of in-betweenness*”, condição fronteira entre a ordem da representação e a ordem da presença, e que, de maneira semelhante, Renato Cohen (1998) se referiu como “limiar arte/vida”, busca central da poética *work in process*.

A fisicalização da cena [...] a busca de signagem concreta e não simbólica [...], muitas vezes amplificada por situações reais, de risco, fora do contexto de ‘representação’, colocam espectador e o próprio atuante, numa confrontação mítica, ritualística com a obra, descartando a mera observação estética e a segurança do distanciamento. Nessa reterritorialização, o teatro [...] persegue outras transposições (numa luta com o paradoxo da representação) e propõe outras aproximações no limiar arte/vida (Cohen, 1998, p. 103.).

Cohen menciona uma confrontação mítica, ritualística com a obra, fora do contexto de “representação”, que entendo como os momentos em que a peça é tensionada a ponto de perder seu status de obra para adentrar os terrenos instáveis do acontecimento, do convívio, da irrupção do real na cena, ou com diz o próprio autor, do “limiar arte/vida”.

O ocorrido em Xanxerê é um significativo exemplo dos vários acontecimentos friccionais que testaram os limites da proposta interativa e convivial de *Fauna*. A tensão entre a estrutura e o acontecimento, entre teatralidade e performatividade, é variável a cada apresentação, o que demanda diferentes maneiras para conduzir tensões e “propor outras aproximações”, como diz Cohen.

● Instantes de cocriação

Fauna como obra possui um elaborado conjunto de signos, temas e discursos propostos pela dramaturgia e pela encenação e que prezamos pela sua manutenção. Ao mesmo tempo,

64 Ana Pais se refere a um “espaço lá” como um lugar outro proposto pela obra. Uma zona de contato e atravessamento entre artista e espectador. “Um espaço de tensões, intensidades e afetos, um espaço ‘lá’ onde se dá o acontecimento poético” (Pais, 2014, p. 154).

Fauna como acontecimento busca se abrir verdadeiramente às conversas e interações com o público que podem desviar os caminhos da encenação e se desdobrar em outros discursos, consonantes ou não com a obra. Considero que os limites dessa abertura são variáveis de acordo com o público e o contexto de cada apresentação. Experienciamos situações em que a peça se expandiu para lugares surpreendentes e outras em que cumprimos a estrutura sem grandes variações. Em todas elas, nós, atores-dramaturgos, permanecemos implicados na “abertura ativa do corpo performativo. [...] Estou aberto, inicio um diálogo, e minha abertura te interpela e gera efeitos em ti, que voltam a mim, numa retroalimentação contínua que constrói reciprocidade entre nós” (Fabião, 2015, p. 260).

Sobre essa abertura ao acontecimento, Jorge Dubatti afirma que o teatro “não é só linguagem, é uma ordem de experiência que opera com uma intensidade existencial que chega a modificar a vida. Ou seja, o ator está em cena não porque tem que representar uma linguagem senão por uma vontade de existir no acontecimento” (Dubatti *apud* Carvalho, 2019, p. 180). Na proposta de *Fauna*, buscamos que o espectador também se sinta estimulado a “existir no acontecimento” e realizar *poiesis* através de ações no espaço da cena, sem a necessidade de assumir papéis ficcionais.

Um setor dos participantes do convívio começa a produzir *poiesis* com seu corpo por meio de ações físicas e físico-verbais, em interação com luzes, sons, objetos etc. e outro setor começa a esperar essa produção de *poiesis*. Trata-se respectivamente, do acontecimento *poiético* e do acontecimento de expectativa. [...] O termo *poiesis* envolve tanto a ação de criar (a fabricação) quanto o objeto criado (o fabricado). Por isso, preferimos traduzi-lo como *produção*, pois essa palavra não apenas liberta da marca cristã de “criação” como abrange os dois aspectos: produção é o fazer e o feito. A *poiesis* é o acontecimento e, ao mesmo tempo, ente produzido pelo acontecimento. (Dubatti, 2016, p. 33-34).

Dubatti exemplifica o que entende como acontecimento *poiético*, chave para os estudos sobre teatro convivial. Atores e espectadores são coprodutores de acontecimento, ações, interações, convívio. Quando diz que um setor produz *poiesis* e outro começa a esperar, não devemos entender como partes fixas de um conjunto, pelo contrário, os lugares de produção e expectativa são dinâmicos e podem ser ocupados por todos os presentes, inclusive ao mesmo tempo. Assim como acontece em uma conversa, onde os participantes falam e se ouvem de forma concomitante. O conteúdo da conversa se constrói na relação dialógica e nos rumos nem sempre previsíveis que ela pode tomar. Ora uma pessoa toma a palavra, ora é ouvinte. Ora escuta silenciosamente, ora interrompe e contrapõe. Algumas vezes o assunto se esgota e

o silêncio pode durar alguns minutos até que outro assunto surja. Outras vezes, uma conversa amistosa pode se tornar uma discussão acalorada.

Encontros são sempre enfrentamentos – pôr ou colocar(-se) diante de. Enfrentamentos nem sempre são concordantes. Nos casos citados sobre *Fauna*, focados em encontros com os espectadores e em seus efeitos dentro e fora da cena, busco me aproximar daquilo que Ana Pais observa como “práticas de afecção coletiva” (Pais, 2018, p. 40), necessariamente ocorridas no espaço *entre* a cena e o público. Para a autora, essas práticas visam “descentrar a reflexão sobre a cena, do espaço físico e simbólico para o espaço sensível das relações entre corpo cênico e público. [...] O corpo performativo ele próprio é constituído pelo corpo do ator e do espectador em ação” (Pais, 2018, p. 40). Os encontros ocorridos em *Fauna* acontecem em múltiplos vetores, propostos tanto pelos atores quanto por espectadores e geram consequências imprevisíveis dentro da encenação, resultando em experiências prazerosas, satisfatórias, difíceis e desagradáveis. Ao longo das apresentações, nós, atores-dramaturgos, vamos criando uma espécie de repertório relacional composto por maneiras de abordar o público e por estratégias de improvisação para lidar com o inesperado. Mesmo assim, tal repertório está baseado naquilo que já aconteceu e tomamos como experiência e não no que pode acontecer e ainda não sabemos. O acaso não se esgota, há sempre um grau de inapreensibilidade, algo que nos escapa, que corre por fora e que não conseguimos orquestrar.

Considero que, em *Fauna*, o espaço para a cocriação do espectador se dá, em grande parte, nessa camada do espetáculo que nossa condução não alcança. Existe uma camada esperável onde o público responde às nossas perguntas e age quando solicitamos alguma ação específica, mas existem outras camadas por onde passam relações, afetos, posicionamentos e atitudes que estão além dos dispositivos relacionais da peça. O artista que desenhou na lona, por exemplo, não o fez de forma aleatória. Seus desenhos dialogavam diretamente com a cena, o que interpreto como uma forma de cocriação, pois, além de se manifestar como uma ação visível no espaço, produzia efeitos na encenação e reações no restante do público.

Em outra apresentação, o celular de um senhor idoso tocou durante a cena, puxando o foco da atenção. Ele, envergonhado, olhou a tela e disse que precisava atender, pois era sua filha. Dissemos que não havia problema e que, se quisesse, poderia até colocar no modo viva voz. Ele conversou com sua filha durante alguns segundos e anunciou a todos que precisaria ir embora para resolver um imprevisto. Nesse momento, várias pessoas do público se prontificaram em ajudá-lo a encontrar os seus calçados para agilizar sua saída. Antes de sair, ele agradeceu e foi aplaudido. A peça adquiriu outro clima instalado pela situação inusitada. Senti que, após esse momento, a plateia parecia mais descontraída e espontânea. Na cena

final, quando o celular de Assis toca propositalmente para que ele atenda à minha ligação, alguém disse em voz alta: “o vovô esqueceu o celular aqui!”. Riso geral. Ao mesmo tempo, além do teor cômico, houve na intervenção do senhor uma tocante coincidência: seu telefone tocou pouco tempo depois da cena em que Assis diz morar muito longe de sua irmã e que o telefone é uma maneira de encurtar a distância. Avalio essa interação circunstancial como um modo de cocriação, mesmo que não intencional, por parte do senhor, pois modificou a escritura da cena e alterou a maneira da plateia se relacionar com a peça. O “rasgo de real” provocado por um telefonema real explicitou a abertura ao inusitado proposta pela obra.

Outra forma de cocriação, a meu ver, acontece quando espectadores se apropriam dos dispositivos dramaturgicos e os ressignificam ativamente a partir de ações voluntárias. Quando, por exemplo, o espectador realiza algum tipo de interação visível com os sapatos de maneira espontânea, sem ter sido solicitado pelos atores. Ou quando alguém decide mudar de lugar no espaço e cruza a área de cena. Em uma das apresentações, na temporada de 2022, em Belo Horizonte, um espectador se levantou repentinamente, pegou um sapato e o ofereceu a mim. Entendi que ele queria que eu o calçasse. Fiquei um tempo calçado com aquele sapato, que era dois ou três números menor que o meu pé. Antes de tirar, perguntei ao espectador porque ele me ofereceu o tênis e ele me disse que era dele e queria vê-lo em cena. Eu disse que estava muito apertado e ele respondeu: “também aperta em mim”.

Em 2023, em apresentação na cidade de Montes Claros, interior de Minas Gerais, tivemos a presença de uma intérprete de Linguagem Brasileira de Sinais (Libras). A profissional Raiana Dias chegou ao teatro mais cedo para que lhe explicássemos o conceito da peça e de que maneira ela poderia realizar a tradução. Dissemos que a peça não tinha uma área de cena fixa e que ela não precisaria ficar parada em um único lugar, como comumente acontece em espetáculos com Libras. Também a orientamos a “buscar a luz” visto que a iluminação da peça é dinâmica e muitas vezes improvisada de acordo com a cena. Ela respondeu: “não se preocupem, vou no balanço do barco”. Durante a peça, Raiana Dias se apropriou da proposta com tanta liberdade que se tornou uma terceira atriz, assumindo o protagonismo em vários momentos, mesmo não tendo experiência em teatro, segundo ela mesma relatou. Sua postura expressiva e seu entendimento do jogo interativo expandiu para outras camadas as vias comunicacionais da obra. Havia seis espectadores surdos naquele dia, mas a performance de Raiana Dias atraiu o olhar de toda a plateia. Seus gestos e movimentos pareciam uma dança em sincronia com o texto, proporcionando imagens poéticas poderosas. A reescritura cênica realizada pela intérprete fez com que alguns espectadores, ao final, viessem nos perguntar se ela fazia parte da equipe fixa da peça, tamanha sua integração e

coerência. No dia seguinte, recebemos uma mensagem de Raiane dizendo: “muito obrigada por me deixarem atuar com vocês”.



Fig. 22. A intérprete de Libras Raiane Dias (de roupa laranja) imersa na cena de *Fauna*, enquanto eu (dir.) converso com um espectador (esq.). Foto: Reprodução *Instagram*. 2023.

Os relatos mencionados acima registram situações exemplares que, no meu entendimento, criaram instantes de cocriação e reescritura da obra. Momentos surpreendentes que só puderam acontecer por mantermos uma estrutura cênica e dramatúrgica que não só aceita como busca o convívio e trabalha continuamente na percepção e incorporação da casualidade. Átimos, flagrantes, encontros curtos e provisórios que revivificam o espetáculo e colocam atores e espectadores em outro nível de copresença. Momentos que jamais se repetirão, mas que permanecem em minha memória como lances em que a vontade da peça-conversa se materializou em ação.

MOVIMENTO 5: A peça-conversa existe?

O quinto movimento relata o encontro do Grupo Quatroloscinco com o filósofo Vladimir Safatle, que assistiu à *Fauna* e participou de um debate após a sessão. A partir das provocações de Safatle acerca da impossibilidade de se comunicar com o outro, relaciono e discuto noções de conversa, comunicação e diálogo para pensar o espectador como sujeito sentipensante (Fals Borda, 2015). Abordo a proposta convivial de *Fauna* como um percurso de atravessamentos entre arte e vida que busca materializar a experiência performativa e o exercício do impossível-possível (Lefebvre, 1999). Por fim, faço um retorno reflexivo à provocação feita por Marina Marcondes Machado no primeiro encontro de orientação: “peça-conversa: luxo ou necessidade?”.

*Em todo jogo
há uma peça que falta:
é ela que nos joga
e que decide*

Ernesto Manuel de Melo e Castro

• O encontro com Vladimir Safatle

Nos Movimentos 3 e 4, relatei como dialogamos com a obra *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2015), do filósofo, professor e escritor Vladimir Safatle durante o processo criativo de *Fauna* e como percebo conexões com ela em diferentes experiências com a peça. Ao eleger a palavra ‘extinção’ como um dos eixos temáticos da obra, buscamos ir além de seu significado ecológico e explorar imagens poéticas e metafóricas sobre o desaparecimento definitivo de algo. Em seu livro, Safatle trata a ideia de “fim do indivíduo” como a “dissolução da ficção da pessoa e de suas propriedades” (Safatle, 2015, p. 22). O autor problematiza as categorias “identidade pessoal” e “personalidade” ao questionar a interpretação dominante desses termos e afirmar que, hoje, pensa-se o sujeito a partir de relações de posse “essencialmente definidos como quem tem uma propriedade em sua própria pessoa” (Safatle, 2015, p. 23). Safatle critica a noção liberal de indivíduo como proprietário da sua própria pessoa, como propôs John Locke, filósofo do século XVII e um dos fundadores do pensamento liberal, que ajudou a fundamentar os conceitos de propriedade privada. Para Safatle, seria necessário construir outra política afetiva que pense sujeitos despossuídos de seus predicados e daquilo que proclamamos como identitário, para encontrar outras maneiras de se posicionar em sociedade, a partir do desamparo (como afeto central), a desposseção de si e a quebra de normatividades.

Em *Fauna*, as relações física e afetiva entre os atores e dos atores com o público foram desenvolvidas a partir das nossas discussões sobre as questões trazidas por Safatle, sem a pretensão de concretizá-las, mas como forma de dialogar, cenicamente e em ação, com ideias teóricas bastante complexas que nos inquietaram durante a criação da peça e que foram destrinchadas no Movimento 3. Retirar e misturar os sapatos do público, por exemplo, é uma ação que, para nós, constrói imagens que simbolizam o embaralhamento e a desposseção dos indivíduos ao mesmo tempo em que provocam afetos mobilizadores nos espectadores. O sapato é uma propriedade privada, um elemento identitário que costumamos escolher de acordo com a imagem que temos de nossa personalidade. Ao ter de tirá-los, grande parte dos espectadores reagem com surpresa, apreensão, ansiedade e até descontentamento. Muitos

comentam sobre o incômodo ou impacto de ver seus pertences jogados no chão e misturados com os outros, como relatam estes três espectadores através de comentários públicos postados no perfil do Quatroloscinco no aplicativo *Instagram*, nos anos 2022, 2019 e 2017, respectivamente:

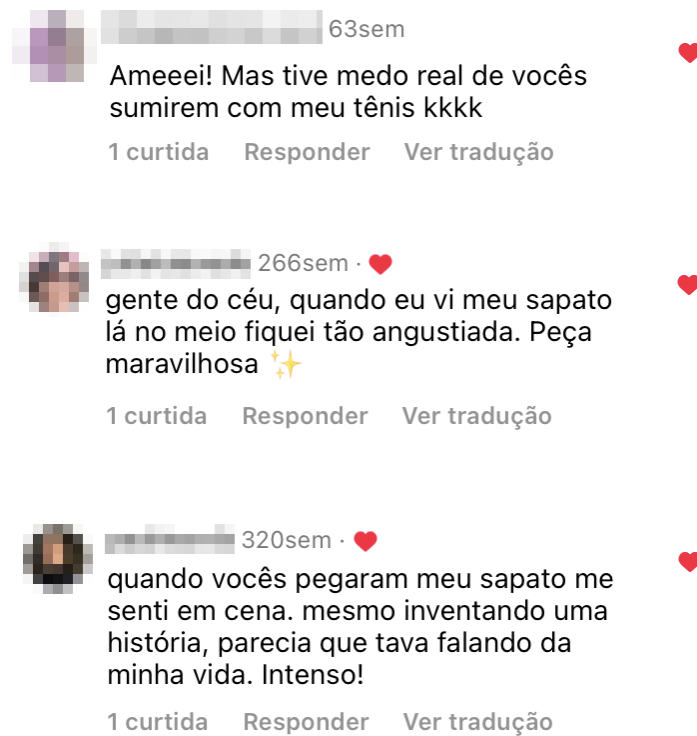


Fig. 23. Comentários públicos em postagens no perfil do Quatroloscinco na rede social *Instagram*. 2022; 2019; 2017.

Além dos sapatos, buscamos embaralhar os corpos no espaço e gerar discussões sobre o que pensamos de nossas características identitárias através de textos, perguntas, jogos de cena e momentos de interação que questionam a ideia de individualidade, “essa coisa eu, esse nome eu” (excerto de uma das falas do espetáculo). Enquanto criávamos a peça e discutíamos a noção política dos afetos a partir do livro de Safatle, entendemos que, para propor um olhar questionador sobre os corpos em *Fauna*, buscaríamos desestabilizar as noções de indivíduo, propriedade e identidade tanto no assunto dos textos quanto no contato com o público. “É para isto que a arte existe em sua força política, para deixar os corpos se quebrarem” (Safatle, 2015, p. 36). Assim, atritamos os corpos dos atores e dos espectadores, tensionamos as “distâncias seguras” e arriscamos deixar surgir afetos incômodos. A dramaturgia da cena se constrói nas diferentes possibilidades de interação entre o material textual, a fricção física dos corpos e as afecções geradas no convívio, ora buscando afinação, ora incitando a perturbação

do que parecia apaziguado. Tais aspectos foram observados e destacados pelo crítico teatral Fernando Pivotto (2019):

Não se trata, contudo, de um espetáculo acolhedor onde todo mundo é protegido, todo mundo é acarinhado, todo mundo é lambido pelo elenco e direção. Tem uma cota de desconforto ter os olhares atraídos até você, é sempre mais desconfortável não haver a proteção da quarta parede porque assim você também é visível. Tem outra cota de desconforto em ter que tirar os sapatos ao entrar na sala de apresentação (*Pra que eu preciso fazer isso?; Eu não tô com uma meia boa hoje; Isso não é meio invasivo demais?; Será que tem problema eu avisar pros caras que eu tenho TOC e fico mal em ficar descalço?; Como eu vou achar meu tênis depois, nessa bagunça toda?*). Mas é interessante ver como a direção de Ítalo Laureano e Rejane Faria e a presença de Benevenuto e Coletta administram e negociam essa alternância de tensões: ora tudo é muito acolhedor, ora há um elemento de estranhamento, ora você está desestabilizado (Pivotto, 2019).

Pivotto assistiu à peça na temporada de 16 apresentações no Espaço Cênico do Sesc Pompeia, entre janeiro e fevereiro de 2019. Nessa época, já acumulávamos um extenso número de apresentações e nos sentíamos mais experientes para executar o espetáculo, amadurecidos pela circulação nacional de 2018. Na pré-produção da temporada, a equipe do Sesc Pompeia propôs que fizéssemos uma atividade formativa em formato de debate aberto ao público com uma pessoa convidada, após o espetáculo. Discutimos internamente alguns nomes possíveis para essa atividade e decidimos propor a participação de Vladimir Safatle. Algumas semanas depois, fomos surpreendidos com a notícia de que ele havia aceitado participar.

Em 27 de fevereiro de 2019 aconteceu o debate “Expectação: encontro com Vladimir Safatle e Grupo Quatroloscinco”⁶⁵. Não houve conversa anterior nem combinados prévios. Safatle chegou acompanhado de sua filha, entrou junto com o público, tirou seus sapatos e sentou-se no chão. Não interagimos diretamente com ele durante a peça – havia, pelo menos da minha parte, um certo nervosismo ao encará-lo. Aquele que havia sido nossa principal referência teórica estava ali como espectador. Findada a sessão, convidamos o público a participar do debate, cerca de vinte pessoas permaneceram. A roda de conversa durou pouco mais de uma hora. O convidado fez uma fala inicial de aproximadamente 25 minutos, então abrimos para o público fazer comentários e perguntas. Em sua fala inicial, Safatle dissertou sobre o que ele considerou “três dispositivos interessantes” identificados na peça: interação, narrativa e desposseção.

65 O debate foi gravado e disponibilizado na íntegra no canal do Grupo Quatroloscinco, na plataforma *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBjKtKMqojQ>. Acesso em 20 set. 2023.

Sobre a interação, Safatle comentou que, normalmente, as dinâmicas interativas se dão no campo da linguagem e por meio de um discurso comum como território mais ou menos seguro e conhecido entre atores e espectadores. Em *Fauna*, ele percebeu um processo de interação baseado mais nas afecções do que na linguagem e citou o “usar os sapatos do outro” como a ação interativa mais paradigmática da peça. Com bom humor, Safatle revelou que ficou preocupado com seu próprio sapato, que foi um dos pendurados no cabo de aço que atravessa a área de cena. Para ele, o uso dos calçados em sobreposição com a imagem dos sapatos dos judeus mortos em Auschwitz, evocada na peça, gerou afetos que ele definiu como “modelos de ação e reação baseados na causalidade externa, ou seja, ser afetado, significa ser causado externamente por algo” (Safatle, 2019)⁶⁶. Nesse sentido, este tipo de afeto põe em xeque a autonomia, a capacidade de ser a causa de si mesmo, o poder sobre si mesmo.

Safatle citou a estética relacional de Nicolas Bourriaud⁶⁷ e os trabalhos artísticos que buscam o “fazer com” em um ambiente utópico de sociabilidade, e problematizou essa perspectiva ao ponderar que a comunicação transparente e sincera não está tão facilmente ao alcance de nossas mãos. “São mais realistas as obras que fazem exatamente o oposto, tentam criar espaços de confronto com a incomunicabilidade” (Safatle, 2019). Para ele, *Fauna* trabalha a precariedade, o estranhamento, cortes e rupturas que nos lembram a todo momento que a interação não existe ou que, quando existe, é completamente instável. “O que se vê é a dificuldade da interação” (Safatle, 2019).

Sobre narrativa e despossessão, o filósofo refletiu sobre o que significa narrar a si mesmo e afirmou que essa é tarefa das mais complexas pois, quando narramos, configuramos campos de experiência. Também pontuou que narrar não é necessariamente organizar, pois durante um percurso narrativo muitos elementos contingentes aparecem. Para ele, a narração se torna uma interessante forma de despossessão, de perda de domínio, ao descobrirmos que a única narrativa possível se dá na abertura à errância e ao imprevisto.

Era interessante ouvi-lo falar ao vivo sobre ideias filosóficas que lemos durante a criação da peça. Mais interessante ainda era vê-lo relacionando suas ideias com a nossa obra e propondo aproximações. Quando ele disse que a peça explicitava a dificuldade da interação,

66 Transcrição da fala de Vladimir Safatle no debate.

67 O crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2009) definiu estética relacional como a prática artística capaz de gerar interações humanas e relações sociais no tempo do acontecimento. A obra relacional constrói espaços concretos de coabitação em movimento. “A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (Bourriaud, 2009, p. 29). Suas observações sobre a estética relacional dão atenção a propostas artísticas, principalmente nas artes visuais, que priorizam menos a obra de arte e mais a convivência e a interação dos observadores. Para Bourriaud, “há uma rede colaborativa entre artistas e não-artistas que visa à interação e à produção de subjetividades; deixando de lado o espaço simbólico autônomo e privado das atividades artísticas” (Santos, 2015).

tive uma sensação epifânica. Então nossa incessante busca pela conversa com o espectador revelava, paradoxalmente, sua impossibilidade?

Após esse apontamento de Safatle, trouxemos algumas experiências com a peça que, para nós, dialogavam com as questões levantadas por ele. Comentamos que, além das expectativas do público sobre a peça, os atores também constroem um campo de expectativas sobre o público. Quando algumas dessas expectativas são frustradas, a peça ganha outra qualidade como acontecimento que intensifica a interação a partir das afecções. Safatle observou:

A impressão que eu tive, muito mais que uma interação, foi a sequência dos fracassos de interação. Você dá um espaço de liberdade absoluta e ninguém faz nada. Você diz: ‘se alguém quiser sair’ e eu pensei: ‘mas ninguém vai querer sair’. As pessoas desconfiam do chamado à interação. Será que é pra valer? Vou entrar em uma catarse aqui? E se for pra valer, o que vem depois? Tematiza as impossibilidades muito mais que a crença efetiva de uma comunidade temporária (Safatle, 2019).

Esse ponto de vista levantado pelo filósofo nos levou a discutir a ambiguidade do chamado à coparticipação e à liberdade. “É claro que sabemos que a pessoa não vai embora sem os sapatos dela. Claro que sabemos que a liberdade está condicionada, mas quando acontece de alguém colocar esses convites à prova, a peça explode”, comentou Assis Benevenuto durante o debate. Um espectador trouxe o fato de estarmos no Sesc Pompeia, uma instituição cultural muito específica, que possui um público acostumado a frequentar eventos artísticos. Para ele, isso poderia demonstrar um *modus operandi* de um público “condicionado” e “talvez menos espontâneo”. De fato, pelas diversas vezes em que nos apresentamos em São Paulo, compartilhamos a impressão de que o público paulistano frequentador do Sesc possui, em geral, um comportamento mais protocolar, formal, silencioso. Para a proposta de *Fauna*, esse modo de ser e estar potencializa menos as aberturas que a obra faz ao convívio e à interação.

Na última parte do debate, Safatle refletiu que talvez a arte não consiga, de fato, ser uma produção coletiva. Ainda que possamos identificar situações de fruição coletiva e de experiência comum, enquanto produção talvez a arte não consiga. Seu ponto de vista gerou discussão. Assis Benevenuto ponderou que, mesmo que uma produção coletiva não se efetive, o mais importante seria o trajeto feito nessa direção. Safatle concordou e citou a peça *Fim de Partida* de Samuel Beckett, que produz discurso pela impossibilidade do discurso.

O encontro com Vladimir Safatle produziu reflexões determinantes que modificaram nosso olhar sobre a peça. Ecoamos em outras discussões a ideia da impossibilidade de

interação e de produção coletiva e passamos a considerar esse ponto de vista nas camadas de entendimento da obra. Se quando estreamos *Fauna*, havia o desejo proeminente do encontro como um acontecimento gerador de um espaço comum, horizontal e democrático, atualmente compreendo esse encontro como um intrincado campo de conflito suscetível a imprevistos, incomunicabilidades e desentendimentos. Ao discutir a despossessão proposta por Vladimir Safatle no contexto do espetáculo, me percebi despossuído da nossa própria criação. A conversa com o filósofo suscitou em mim a sensação de desamparo, um modo de vulnerabilidade, como se, de alguma maneira, a peça caminhasse em direção contrária à minha condução e estivesse fora do meu entendimento e do meu domínio autoral. É justamente essa ruptura da noção de domínio, controle, posse de que trata Safatle ao se referir ao desamparo como afeto central para ações transformadoras, “se desamparar de sua forma atual para que seja às vezes recomposto de maneira inesperada” (Safatle, 2015, p. 36).

Quando *Fauna* deixa de ser uma peça sobre a comunicação, mas sobre sua impraticabilidade, deixamos as certezas acumuladas após tantas apresentações e saltamos novamente no vazio, como se recomeçássemos o processo criativo. Ao recordar a conversa com Safatle e retornar ao meu fichamento de *O circuito dos afetos*, encontrei a seguinte passagem:

Compreender o desamparo como condição para o desenvolvimento de certa forma de coragem afirmativa. [...] Pois, se estar desamparado é estar diante de situações que não podem ser lidas como atualizações de nossos possíveis, situações dessa natureza podem tanto produzir o colapso da capacidade de reação e a paralisia quanto o engajamento diante da transfiguração dos impossíveis em possíveis através do abandono da fixação à situação anterior (Safatle, 2015, p. 55).

Safatle posiciona-se contra a ideia de desamparo como consternação. Desamparo é uma força movente de “coragem afirmativa” que transfigura “impossíveis em possíveis”. Desde o nosso encontro com o filósofo, a cada vez que voltamos a apresentar *Fauna*, busco alargar as lacunas e os espaços vazios que aparecem ao longo da peça e desconstruir a certeza de que há um lugar garantido de interação e comunicação. Hoje prefiro pensar a peça como um percurso precário em direção ao (des)encontro dos desejos, encarando as impossibilidades de comunicação.

● **Conversa, diálogo, comunicação**

Durante a pesquisa de doutorado, a orientadora Marina trouxe com frequência a discussão sobre o significado de conversa. Se *Fauna* é nomeada pelo grupo como uma peça-

conversa, a que tipo ou forma de conversa a peça se propunha? De início, nossa proposta se referia ao ato de conversar verbalmente com o público por meio de perguntas, assuntos e convites ao diálogo entre duas ou mais pessoas. Também remetia ao “clima de conversa”, ou seja, à coloquialidade, intimidade e horizontalidade das conversas informais e cotidianas, em contraponto a uma estilização vocal e corporal que poderia afastar o espectador. Antes mesmo de começarmos a ensaiar com o público, buscamos o tom da conversa na maneira como eu e Assis improvisávamos diálogos, investindo na linguagem mais coloquial possível e na liberdade de falar da forma que cada um achasse mais natural. Mesmo nos textos decorados, nosso trabalho com a orientadora vocal Ana Hadad propunha uma elaboração vocal do texto que parecesse uma fala improvisada ou criada naquele instante. Queríamos que as falas ensaiadas soassem sempre como elaborações espontâneas, com o mesmo despojamento das conversas verbais improvisadas com o público. Além de um caminho almejado para a interação com o espectador, a ideia de conversa era uma referência formal para trabalharmos na boca e nos gestos as camadas textuais da dramaturgia.

Uma conversa nem sempre é dialógica. Diálogo pressupõe atravessamento e transformação e não apenas defesa rígida de pontos de vista imutáveis. Mikhail Bakhtin (2008, 2011), teórico russo que abordou a linguagem como um dos eixos da vida humana, conceitua o dialogismo como um campo de embate de vozes, referências e interação textual polifônica onde um sujeito emissor elabora suas mensagens em ato responsivo e relacional aos outros discursos que o formam e o referenciam, pois “não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra” (Bakhtin, 2008, p. 292). Para o autor, a linguagem só pode ser dialógica se atravessada por outros discursos que a transformam. “Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico. [...] Nem os sentidos do passado, isto é, nascido no diálogo de séculos passados, podem jamais ser estáveis [...], eles irão sempre mudar (renovando-se)” (Bakhtin, 2011, p. 410).

Nessa perspectiva, o dialogismo é o principal elemento formador dos discursos e responsável pela interação entre eles. A linguagem se dá em sua dimensão social, relacional e apropriativa. Bakhtin nos convida a pensar sobre como o dialogismo acontece desde antes da interação interpessoal. Aquilo que expressamos já é uma interação dialógica com os incontáveis discursos e referências que nos formaram até então. No encontro com o outro, a interação dos discursos seria, em tese, uma conversa dialógica quando ambas as partes se abrem para a verdadeira troca de enunciados que funda a alteridade e encara a diferença. Porém, há em Bakhtin um foco predominante no enunciado verbal. Como observa Di Fanti

(2003), “apesar da linguagem não se restringir ao verbal nas noções desenvolvidas pelo Círculo bakhtiniano⁶⁸, é dada relevância à palavra como fenômeno ideológico por excelência, [...] quando se considera a palavra como o modo mais puro e sensível das transformações sociais” (Di Fanti, 2003, p. 100).

Desde o processo criativo, buscávamos em *Fauna* uma conversa que fosse além da interação por palavras. Com o amadurecimento do espetáculo e as experiências com o público, a busca por uma conversa não verbal ganhou cada vez mais espaço a partir do entendimento das interações físicas e afetivas entre atores, espectadores e o ambiente. A pesquisa em torno das afecções, a partir de leituras de Spinoza (2009) e Safatle (2015) (ver Movimento 4) nos direcionou para o desenvolvimento de uma dimensão relacional do espetáculo voltada para as dinâmicas de convívio entre atores, espectadores e os componentes visuais, sonoros e materiais do espaço cênico. Spinoza (2009) elucida os efeitos de afecção pelo encontro (choque) entre corpos (humanos ou não) e a capacidade de se afetarem mutuamente. As afecções são manifestações físicas e mentais. Mente e corpo são o mesmo acontecimento. “Esse eu que não tem corpo também tem nome: eu”, é um dizer meu na peça.

Penso que muito do que se comunica em *Fauna* está fora do âmbito das palavras. São sensações, climas, tensões, silêncios, respirações, ruídos, ações involuntárias que alimentam o complexo de trocas entre os corpos presentes. Nas duas cenas finais, em que ficamos mais de dez minutos no escuro, percebo as diversas maneiras pelas quais o público reage à ausência de luz. Ficar um longo tempo no escuro é incômodo para a maioria. Na época das telas, da hiperconectividade e da visibilidade irrestrita, uma cena que impões o escuro gera uma espécie de negatividade⁶⁹ que nos coloca em confronto com nossa impaciência e nosso imediatismo. Alguns ligam a tela do celular, outros suspiram alto, cochicham, tosem, abrem o zíper da bolsa. Momentos de luz efêmera acontecem quando eu acendo fósforos e controlo o tempo de sua queima. Ora deixo queimar mais tempo, ora apago com rapidez. Minha imagem aparece e volta a sumir na escuridão: “é no escuro que os barulhos se iluminam”, digo duas

68 O Círculo de Bakhtin foi formado por um grupo de intelectuais de diferentes formações, cujos principais integrantes da área da linguagem são Mikhail Bakhtin, Valentin Volóchinov e Pável Medviédev, que se reuniam, na Rússia, para debater suas ideias, principalmente entre 1919 e 1929. Fonte: https://meriva.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/19772/2/Notas_sobre_a_alteridade_em_Bakhtin.pdf. Acesso em: 4 out. 2023.

69 Para o filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2015), a sociedade atual, que ele caracteriza como sociedade do desempenho e do cansaço, é marcada por um excesso de positividade proporcionado pela tecnologia, pela acessibilidade irrestrita e pela lógica de consumo. Em prol da produtividade, recusamos, a todo momento e com facilidade, a negatividade do outro, do que é estranho, do que nos dificulta, nos atrasa, nos contraria e nos incomoda. “A violência da positividade resulta da superprodução, superdesempenho, supercomunicação. [...] O excesso de positividade se manifesta também como excesso de estímulos, informações e impulsos. Modifica radicalmente a estrutura e economia da atenção. [...] Essa não admite nenhuma folga temporal. O futuro se encurta numa atualidade prolongada. Falta-lhe qualquer negatividade, que permitiria olhar para o outro” (Han, 2015, pp. 16-54).

vezes. O intuito dessa cena ser no escuro é provocar um estado de atenção auditiva e, também, a expectativa de quando um fósforo irá se acender. Na última vez que risco fósforo, estou nu e digo: “uma vez eu li num muro: cada corpo é um país. Vocês conseguem ver o meu?”. Mantenho o fósforo aceso sobre mim até a chegada brusca de Assis que me agarra de forma violenta. O fósforo se apaga e o público apenas ouve o atrito ofegante dos nossos corpos. Logo em seguida, pela escuridão, caminho até a porta de saída (por onde entrou o público) e deixo o teatro. O espaço ainda permanece escuro por alguns minutos enquanto se ouve o áudio do telefonema sobre a extinção (ver p. 138). Só então as luzes se acendem vagarosamente para que os espectadores possam procurar seus sapatos.



Fig. 24. Momento final do espetáculo: após o áudio sobre a extinção, luzes ultravioletas são acesas e a palavra FAUNA reaparece refletida no chão.

Quando recebemos retornos da plateia, muitos relatam diferentes sensações de estar no escuro e descrevem reações de ansiedade, medo e introspecção, como mostra esta mensagem que recebi pelo aplicativo *WhatsApp*:

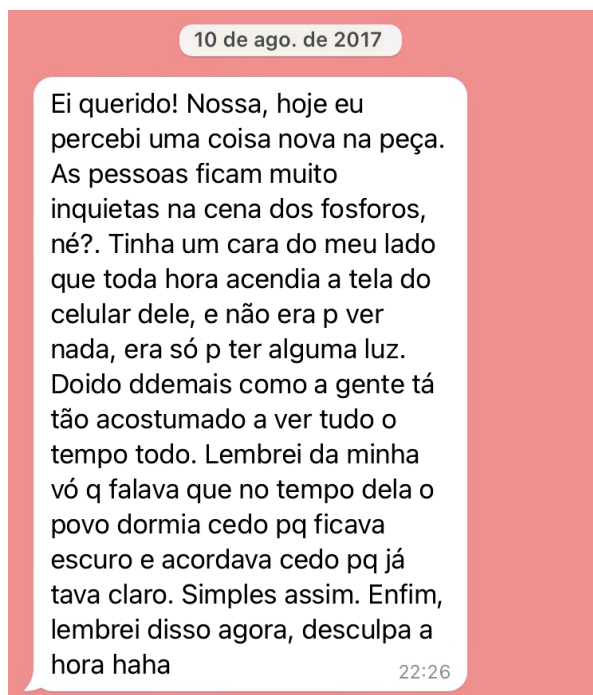


Fig. 25. Reprodução de mensagem de espectador recebida pelo aplicativo *WhastApp*. 10 ago. 2017.

O autor da mensagem, ao citar sua avó, comenta como a relação com a luz natural condicionava o cotidiano das pessoas e a relação com o tempo. Não por acaso, na cena dos fósforos eu relato que houve uma época em que não existia luz elétrica na fazenda dos meus avós e usávamos velas, lanternas e lamparinas. Também conto quando os netos e tios “brincavam de escuro”, que consistia em ficar no escuro, se esconder, assustar o outro, provocar barulhos e ficar em silêncio para ouvir os bichos e os sons da noite. A cena dos fósforos é um retorno à brincadeira da minha infância. Após passar uma hora em visibilidade total, vendo e sendo vistos, os espectadores são confrontados com a escuridão. Em *Fauna*, esse impacto é maior justamente porque o público estava sob a luz durante toda a peça, diferentemente do teatro convencional onde a área da plateia costuma estar apagada. Como suportar o escuro? Como se relacionar com os ruídos que não sabemos de onde vem? Como reagir à luz de um celular que rompe a proposta da cena e incomoda quem está do lado?

Relações dialógicas são tentadas com todos os elementos que envolvem o acontecimento em *Fauna*. Nosso desafio como atores-dramaturgos é tentar criar uma escritura polifônica⁷⁰ – atravessamentos de vozes, textos e imagens – que considere as ações e afecções

⁷⁰ Em Bakhtin, a polifonia é a multiplicidade de vozes dentro do mesmo texto ou enunciado. “A vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (Bakhtin, 2008, p. 23). Variadas vozes “se defrontam, se entrecocam, manifestando diferentes pontos de vista” sobre um mesmo assunto (Rechdan, 2003, p. 3). Nina Caetano (2006) se refere a dramaturgias polifônicas como uma trama de personas que enunciam discursos, cocriada por sujeitos representativos do corpo social e aberta à criação coletiva, inclusive do espectador. Nesse sentido, tais propostas dramaturgias possuiriam uma orientação estético-ideológica para construir uma textura polifônica capaz de “perseguir o inefável. A notação do indizível.

dos espectadores para fazer valer o convite que abre o espetáculo: “estamos aqui para construir algo juntos”. Ao mesmo tempo, relembramos diversas vezes que “alguma coisa está se rompendo”, evidenciando a instabilidade e a efemeridade dos vínculos produzidos durante a peça.

Em um dos encontros de orientação, Marina trouxe como sugestão de leitura a obra *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* (2004), do sociólogo, pesquisador e professor Ciro Marcondes Filho, estudioso dos processos de comunicação aliados à sociologia e à filosofia. A partir da leitura dessa obra e de outras duas, *Ensaio sobre a incomunicação* (2014) e *A comunicação do sensível* (2019), encontrei no pensamento de Marcondes Filho interessante diálogo sobre a comunicação a partir de uma abordagem fenomenológica. Na primeira obra citada, o autor realiza uma retrospectiva crítica dos principais pensadores que deram atenção ao tema desde o pensamento antigo, com Parmênides, até o século XX, em Sartre, Bateson e Merleau-Ponty, para chegar à pergunta que dá título ao livro. Para Marcondes Filho, até o final do século XIX, as principais teorias trataram a comunicação como “uma certeza instalada, assim como uma certeza de que [há] uma verdade sobre a significação e até mesmo sobre o sentido” (Marcondes Filho, 2004, p. 71). Ao dialogar com Merleau-Ponty, o autor afirma que “há labirintos na comunicação, pelos quais a realização da comunicação é o poder de driblar a proibição de se comunicar imposta pela ‘sociedade da comunicação’” (Marcondes Filho, 2004, p. 98). Comunicar não seria sinônimo de informar, como afirma o senso comum. A comunicação é um processo profundo e não garantido onde sujeitos deixam-se afetar para produzir novos pensamentos. Marcondes Filho descola a comunicação da linguagem, discute seus limites e seus paradoxos:

Revelamos tudo o que temos, pensamos, sentimos pelo nosso olhar, pelo nosso rosto, pela nossa pele. Eles são superfície porosa que mostra nosso interior, que nos põe a nu, que nos revela, que nos trai. Ao mesmo tempo, forjamos, disfarçamos, dissimulamos, pomos uma máscara, tentamos manipular a impressão que o outro tem de nós por meio de manobras claras e pensadas de nosso rosto, de nossos olhares, de nossa postura corporal. A linguagem é como uma roupa (social, pretensamente comunicativa) com que cobrimos a transparência de nosso corpo nu (Marcondes Filho, 2004, p. 96).

Penso que Ciro Marcondes Filho e Vladimir Safatle dialogam em seus pontos de vista quando constatarem a dificuldade de interação em uma sociedade cindida que mascara a comunicação pelo excesso de informação. À luz dos dois autores, podemos entender a real comunicação como desposseção da linguagem, ao considerar que para se comunicar seria

Buscar na materialidade da cena os instrumentos para a escritura do que se apresenta pela primeira vez” (Caetano, 2006, p. 152).

necessário abdicar da certeza consagrada das palavras, dos sentidos prévios e dos signos instalados: “As palavras proferidas por nós, um para o outro, não podem limitar-se à significação conhecida, elas têm de nos lançar numa significação nova que não conhecíamos. [...] As palavras são um meio muito pouco confiável de comunicação” (Marcondes Filho, 2004, p. 91-93). O sociólogo recorre à expressão “viver em intermundos”⁷¹ de Merleau-Ponty para defender que se comunicar é uma negociação interminável entre dois (ou mais) jogadores em seus mundos privados. Esse fenômeno não se traduz em linguagem objetiva, “esta é pobre, estéril, mero formalismo. Ela é antes sentida.” (Marcondes Filho, 2004, p. 101).

Enquanto Safatle constata a impossibilidade da comunicação, a partir de uma abordagem lacaniana, que centraliza na linguagem as relações interativas, Marcondes Filho, por sua vez, critica a concepção estruturalista de Lacan em “achar que a linguagem é uma instituição que se renova por si mesma” (Marcondes Filho, 2004, p. 77). O sociólogo retira a linguagem do centro da questão comunicativa e re-centraliza a pessoa e a autonomia possível do sujeito, seu corpo-próprio⁷² e suas interações com o outro e com o mundo. “As comunicações são antes extralinguísticas e promovidas pela interação humana” (Marcondes Filho, 2004, p. 88). Dessa forma, interpreto que quando Safatle disse, no encontro com o Quatroloscinco, que a interação é impossível, sua observação poderia se referir à interação como linguagem.

No entanto, ambos concordam que a comunicação não se dá por transmissão e transferência. Também concordam que o outro é inacessível, ser do qual pouco podemos conhecer. “Mas é exatamente nessa insondabilidade do Outro, em seu caráter totalmente impenetrável, que há a chance da comunicação” (Marcondes Filho, 2014, p. 42). Assim, considero que, pela via da despossessão e da comunicação, seria possível provocar a afecção de desamparo que nos move à transformação:

71 “Concluo um pacto com outrem, resolvi viver em um intermundo no qual dou tanto lugar ao outro quanto a mim mesmo. [...] Se nem um nem outro somos consciências constituintes, no momento em que vamos nos comunicar e encontrar o mundo comum pergunta-se quem comunica e para quem este mundo existe. E, se alguém se comunica com alguém, se o intermundo não é algo em si inconcebível, se ele deve existir para nós dois, então a comunicação rompe-se novamente” (Merleau-Ponty *apud* Marcondes Filho, 2004, p. 92).

72 Em Merleau-Ponty (1999), corpo-próprio é o ser corpóreo que experimenta a si mesmo, o outro e o mundo, capaz de reconhecer sua própria existência situada na realidade ao seu redor, como “sujeito perceptivo” (Merleau-Ponty, 1999, p. 279). “Constatamos pela primeira vez, a propósito do corpo próprio, aquilo que é verdadeiro de todas as coisas percebidas: que a percepção do espaço e a percepção da coisa, a espacialidade da coisa e seu ser de coisa não constituem dois problemas distintos. [...] Ser corpo, nós o vimos, é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço” (Merleau-Ponty, 1999, p. 205). Para Marina Marcondes Machado (2011), “uma das noções mais interessantes para pensar o ‘si mesmo’ do ponto de vista fenomenológico [...] é a corporalidade compreendida como ‘espaço corpo-próprio’ (Merleau-Ponty, 1999). Pensar quem somos a partir das relações espaciais é instigante – e pode nos transpor, facilmente, para o campo do teatro” (Machado, 2011, p. 110).

O filme me comunicou, no sentido de que me alterou, me provocou, me incomodou, perturbou minha estabilidade de um sistema fechado. No momento em que eu me expus ao Outro, à alteridade radical que ele portava, algo aconteceu nesse encontro que levou ao desarranjo. Trata-se do acontecimento comunicacional (Marcondes Filho, 2014, p. 42).

O acontecimento comunicacional seria produzido no atrito dos corpos, na experiência da alteridade como um fenômeno de despossessão. Nessa perspectiva, a conversa buscada em *Fauna* não se configuraria como um instrumento, mas um trajeto, um ato performativo que convida o espectador a encarar o outro e compartilhar sua presença, para além da linguagem verbal. O contato dos corpos, suas temperaturas, olhares, pequenos movimentos, ações perceptíveis, silêncios, afetos sutis ou bruscos, circulando no mesmo ambiente, tecendo a escritura da peça enquanto acontecimento.

● Por um espectador sentipensante

É nesse embate de (im)possibilidades de comunicação que atualmente interpreto a proposta de conversa em *Fauna*. Como ator-dramaturgo da obra, tenho trabalhado o texto dramaturgicamente e as conversas improvisadas com os espectadores como material de passagem para chegar a outras qualidades de convívio e interação que não estão na ordem da palavra. A dramaturga e pesquisadora portuguesa Ana Pais (2014) denomina “movimento de comoção” a ação conjunta de afetos que fabricam “os entrelaçamentos complexos da relação entre cena e público” (Pais, 2014, p. 153). A comoção, para a autora, se funda na reciprocidade e “depende do convite e das políticas de afetos de cada espetáculo. Criando uma atmosfera particular a cada representação, a função do público nesse movimento é ampliar e intensificar afetos, ainda que estes possam ser favoráveis ou desfavoráveis ao fazer artístico” (Pais, 2014, p. 15). O conceito de comoção em Pais considera tanto a conexão quanto a desconexão entre atores e espectadores, e “acolhe as experiências singulares – favoráveis ou desfavoráveis, agradáveis ou desagradáveis –, marcando a diferença da sua qualidade sensível. Não é nossa pretensão idealizar o teatro e a relação teatral como um fenômeno necessariamente positivo” (Pais, 2014, p. 253).

Dialogando com Pais, observo que a conversa em *Fauna* significa, também, o compartilhamento coletivo, nem sempre positivo, da dificuldade de comunicar por palavras coisas que só o corpo e suas afecções podem expressar e que não se explicam racionalmente. “Eu posso abrir o seu corpo e ver o que tem lá dentro?”, eu pergunto a um espectador durante a peça. Para essa pergunta já houve diversas respostas, tais como: “sim”, “não”, “se você conseguir”, “metaforicamente, sim”, “isso seria uma violência”, “impossível”, “duvido você

tentar”. Suponho que todas as perguntas que fazemos diretamente para uma pessoa são mentalmente respondidas por cada espectador. Algumas vezes, a pessoa para a qual dirigimos alguma pergunta fica em silêncio. Não insistimos, sustentamos o silêncio como forma de resposta e continuamos a cena. Não raramente outra pessoa rompe o silêncio e responde uma pergunta que não foi a ela endereçada, o vetor de atenção muda de direção e o fluxo afetivo se modifica.

Jorge Dubatti diz que teatro não é apenas construção/emissão de signos. Antes disso, o teatro é um ente. O que Dubatti propõe com essa afirmação é pensar o teatro não pelo que ele transmite, mas pelo que ele é. “O teatro como acontecimento é muito mais que conjunto de práticas discursivas de um sistema linguístico; ele excede a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto, e a cadeia de significantes aos quais é reduzido para uma suposta compreensão semiótica” (Dubatti, 2016, p. 27). A frase “o teatro teatra” aparece frequentemente em seus textos e evoca a singularidade do teatro, aquilo que só ele pode dizer por si. Como ente-acontecimento, o teatro cria uma zona de experiência coletiva composta por convívio, *poiesis* e expectativa. A visão de Dubatti contrasta com a de Safatle, quando este diz que a arte não é capaz de uma produção coletiva. Em Dubatti, o acontecimento poético e o acontecimento de expectativa são “trabalho humano”, coletivo e se dão simultaneamente. O espectador, ao mesmo tempo em que assiste, produz *poiesis* que é multiplicada pela expectativa dos demais espectadores. “Os espectadores também ‘fazem coisas’ com o teatro. Que também é parte da nossa existência, modela nosso *éthos* e nossa visão de mundo” (Dubatti, 2016, p. 39).

No contexto do encontro que tivemos com Safatle, compreendo quando ele diz que não há interação possível (na linguagem), no entanto, ao tomar *Fauna* não apenas como um conjunto orquestrado de signos, mas também como acontecimento convivial, e referenciado nas inúmeras experiências que já vivi com a peça, penso que existem interações, comunicações e *poiesis* que vão além da linguagem e da interlocução verbal. Essa interação existe na condição de potência, de possibilidade. Sua efetivação depende não só da intencionalidade dos artistas e dos convites da encenação, mas também do posicionamento dos espectadores, como aponta Marcondes Filho, “a ocorrência ou não da comunicação tem a ver com a intencionalidade do receptor, ou, melhor ainda: com sua *decisão*. Enquanto eu permanecer isolado ou me isolando do universo em meu redor, nada me atingirá” (Marcondes Filho, 2012, p. 47). É por esse caminho que trabalhamos diversos dispositivos que encorajam o espectador a se abrir para a experiência interativa em modo contínuo: tirar os sapatos, deixar os celulares ligados e atender caso eles toquem, distribuir cerveja, propor um brinde, cantar

uma música, brincar de inventar personagens para os sapatos, trocar de lugar, dizer um texto de forma espontânea, etc., são disparadores para um estado de convívio que possibilite abrir caminho para atravessamentos dos corpos, seus afetos e presenças. Mesmo assim, não há certeza de que vivenciaremos a conversa como acontecimento comunicacional (Marcondes Filho) ou despossessão (Safatle). A cada apresentação, há um universo de contingências que vão além da estrutura da obra e que podem facilitar ou dificultar a experiência interativa e dialógica.

Conversas também se dão nas tentativas relacionais que não se concluem e nem se resolvem durante a peça, mas que, mesmo débeis, imprecisas e opacas, ecoam em forma de sentimentos e afecções que instigam o espectador em lugares que vão além da racionalidade. Encontros que não geram diálogos verbais ou cenas bem acabadas, mas que movimentam reflexões individuais ou compartilhadas, nem sempre operadas pelo intelecto. O sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (2015), ao criticar a herança epistemológica racionalista europeia, propõe o neologismo sentipensante (“pensar com o coração, sentir com a cabeça”) como postura descolonizada de elaboração e produção de conhecimento. Uma atitude sentipensante “combate, com sentimento e coração, o monopólio arrogante da interpretação da realidade que a ciência cartesiana quis fazer” (Borda, 2015, p. 373 – tradução livre minha). Ao tratar o espectador como sujeito sentipensante, tenho em vista a sua capacidade de ir em direção à emancipação não só da lógica racional de compreensão da obra, mas também da ideia de que a peça "tenha algo a lhe ensinar".

Na minha experiência com debates com o público, prefiro, inclusive, quando não há a obrigação de fazê-los imediatamente após o espetáculo. Na condição de espectador, raramente permaneço nesse tipo de atividade, pois muitas vezes vi-me forçado a uma racionalização que empobreceu minha experiência sensível em relação a uma obra que mal teve tempo de ecoar afetivamente pelo meu corpo. A meu ver, esse tipo de atividade se torna ainda pior quando os artistas tentam explicar sua obra para o público que acabou de assistir. Nos trabalhos do Quatroloscinco, quando o bate-papo pós-espetáculo é incontornável, busco responder com questionamentos às perguntas do público, abrindo lacunas e possibilidades de leitura em vez de fechar significados. Atualmente, quando temos a oportunidade, preferimos propor rodas de conversa com o público em outros dias e horários não consecutivos à apresentação, onde compartilhamos mais os caminhos do processo do que nossas interpretações sobre a obra.

Uma situação interessante aconteceu em setembro de 2022, quando realizamos duas apresentações de *Fauna* na cidade de Montes Claros. Na tarde do segundo dia, antes da segunda apresentação, fizemos um debate com alunos e professores do Curso de Teatro da

Universidade Estadual de Montes Claros sobre o processo criativo. Uma professora do curso relatou uma situação interessante: sua vizinha, uma manicure, havia assistido à peça na noite anterior e, ao terminar, foi até ela e pediu uma carona para casa. Assim que entrou no carro, a vizinha comentou com a professora: “não entendi nada, me explica essa peça”. A professora, então, passou a fazer perguntas que estimularam sua amiga a realizar suas próprias considerações sobre a obra. “Mas porque ele foi embora nu no final?”, perguntou a manicure. A professora devolveu a pergunta: “porque você acha?”. “Porque no fim das contas, a gente só tem o nosso corpo”, ela respondeu.

O relato da professora me chamou a atenção pelo fato da conversa proposta por *Fauna* ter continuado depois da peça e se aprofundado na interação entre duas espectadoras com vivências teatrais completamente diferentes, dentro de um carro, na volta para casa. Há uma fala da peça em que eu comento com um espectador: “daqui a pouco isso aqui vai acabar e você vai embora pra sua casa ou vai sentar com seus amigos em algum lugar e vão ficar discutindo a peça”. Talvez essa fala tenha estimulado a manicure a pedir carona para sua vizinha professora de teatro para compartilhar sua inquietação com alguém que ela julgava “saber mais de teatro” do que ela e, para sua surpresa, em vez de receber uma explicação, foi estimulada a produzir sua própria reflexão. Sua resposta “porque no fim das contas, a gente só tem o nosso corpo” é sintética e profunda, e poderia, facilmente, ser parte da dramaturgia de *Fauna*.

O que mais me chama a atenção nessa história é que, se a professora não fosse ao bate-papo no dia seguinte à apresentação, nós não saberíamos dessa troca entre ela e sua vizinha. Se o bate-papo tivesse acontecido logo após a apresentação, a troca entre elas talvez nem aconteceria. O tempo decorrido entre a experiência da peça e a volta para casa foi suficiente para gerar outras interações tão ou mais ricas.

Esta mensagem recebemos de uma espectadora que fez sua própria conversa entre *Fauna* e um poema, e compartilhou conosco por meio do aplicativo Instagram, em julho de 2022:

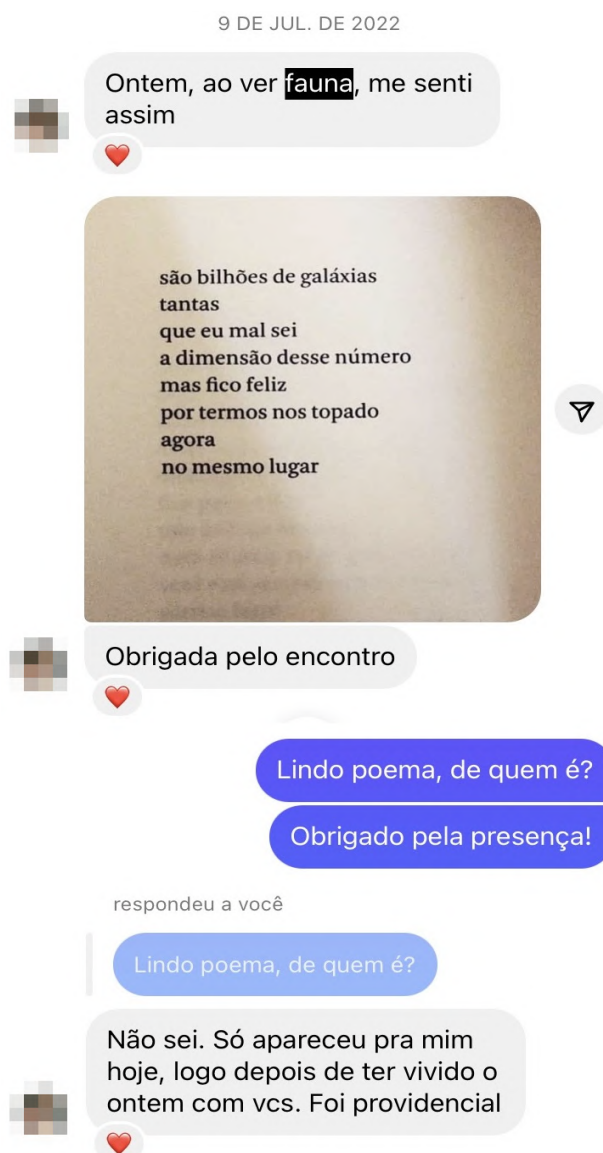


Fig. 26. Reprodução de conversa privada com espectadora pelo perfil do Quatroloscinco na rede social *Instagram*. 2022.

A espectadora participou de um momento da peça em que eu me proponho a conhecer uma pessoa que eu nunca tinha visto antes. Comecei conversando com ela no lugar em que ela estava sentada até levá-la para o centro da área de cena. Eu digo: “Olha que fantástico, eu vivi 36 anos da minha vida, você viveu x anos da sua vida e essa é a primeira vez que a gente conversa. Qual a chance disso acontecer?”. Juntos imaginamos a possibilidade de nos tornarmos amigos após esse primeiro encontro. “Pode ser que a gente se torne amigos de verdade, desses que, mesmo sem se ver com frequência, conseguem manter uma amizade. Pode ser que a gente nunca mais se veja. Pode ser que a gente se reencontre daqui a 20 anos”. A cena brinca com as infinitas possibilidades de futuro e com a casualidade dos encontros.

Muitas das 109 pessoas com quem conversei (até hoje, 2 de outubro de 2023, foram 109 apresentações de *Fauna*) me adicionaram nas redes sociais após a peça. Algumas ainda me enviam mensagens de vez em quando. Com nenhuma delas, no entanto, desenvolvi uma amizade pessoal.

Ao pesquisar na internet a origem do verso enviado pela espectadora, descobri que se tratava de um poema de Ryane Leão, contido na obra *Tudo Nela Brilha e Queima – Poemas de Luta e Amor* (2017). Comprei o livro e tive com ele uma tocante experiência de leitura. Meu encontro com a espectadora levou-me à obra de uma poeta que eu não conhecia. A conversa iniciada na cena de *Fauna* reverberou em novas e transformadoras conversas para além da peça.

• **Peça-conversa, obra-acontecimento, arte-vida**

Considero que *Fauna*, como proposta teatral que almeja o acontecimento poiético-convivial-expectatorial (Dubatti, 2016), se apropria do binômio peça-conversa a partir da relação dinâmica e não previsível das duas palavras que o compõem e que fazem o espetáculo transitar entre as dimensões de obra e de acontecimento. Esse trânsito é realizado pelos atores e pelo público, que coabitam diferentes espacialidades provocadas pela estrutura da peça e pela eventualidade do encontro entre corpos e seus discursos. Peça e conversa se alimentam e se tensionam, dão suporte uma a outra, mas também se provocam.

Em *Fauna*-obra temos a estrutura, as falas, as coreografias, os cantos, as partituras, as entradas de luz e trilha sonora, a concepção cenográfica, os dispositivos dramáticos, os jogos físicos entre eu e Assis, a sequência das cenas. Em *Fauna*-acontecimento temos a gama de relações entre atores e público, as características particulares do espaço onde a peça foi montada, o clima e a ambiência de cada noite, as intervenções não programadas, o atraso para começar, as reações espontâneas, as afecções perceptíveis, sons e ruídos, os cheiros dos sapatos, a temperatura dos corpos, tosses, suspiros, bocejos, interjeições, efemeridades. Obra e acontecimento se transvertem em colisão e geram uma terceira *Fauna*, que não é só peça (obra repetível) nem só conversa (acontecimento que não pode ser conservado), é algo que está no *entre*, consequência desse choque ininterrupto ativado pela copresença de atores e espectadores.

Tomando o acontecimento teatral como um espaço efêmero de relações *entre*, a conversa, em *Fauna*, está menos no que se vê/ouve das interações (sua face material), e mais naquilo que circula sob as palavras e ações perceptíveis, e que move transformações nos espectadores, nos atores, na própria estrutura da peça. Movimentos, reações e transformações

nem sempre instantâneos, que podem se materializar em uma conversa na ida pra casa, dentro de um carro, em um poema enviado dias depois, em uma mensagem privada, em uma contribuição dramaturgicamente espontânea, como esta que recebemos da espectadora Alice, que criou o seu próprio monólogo a partir da peça e compartilhou publicamente em uma rede social:

Eu sou eu. Alice, indivíduo. Com as minhas tatuagens em lugares certos e minhas cicatrizes erradas e minha mecha no cabelo. Indivíduo com um tempo próprio pra me perdoar e me entender. Com propriedade pra saber de mim e ainda assim me desconhecer tanto. Com a minha bagagem de aulas só minha e tudo que eu vi e pensei aprendendo o pouquinho que eu aprendi sobre teatro (obrigada Júlia, obrigada Paulo). Mas eu-Alice, descolada do mundo, não sou nada. Não sou mesmo. Eu não brindo sozinha (às vezes eu tento). No individual dos meus dias eu tenho medo dos meus pensamentos e de perdas grandes demais. Eu sou um ser pequenininho e cabe em mim um universo. Sou o muito e pouco. O ser humano e a espécie. O eu e o nós. Sou mais pessoas verbais do que vontade de estudar gramática. Eu sou um zero. Lembra? De apontar os zeros. Eles ainda significam alguma coisa.

Eu posso ter minhas próprias bandas favoritas e ser uma interpretação muito individual de tudo, mas as referências e os galpões e as festas são sempre compartilhadas. E nessa de ser um e não ser sozinho, é mais difícil do que parece responder sobre distâncias. Sobre afetos. Não sou mais. Somos. O eu coexiste com o a gente. A gente sente, a gente grita, a gente sofre, a gente muda, a gente morre. E a gente renasce, tipo Lázaro. A extinção e o milagre. E o que é que eu continuo esperando no meio desse acontecimento todo? Eu espero me ver inteira. Olhando pro e falando com o espelho. Eu espero pertencer além de tanto. Também sou animal vivo. Tenho um corpo, tenho o físico, tenho o aqui. Mas tenho a cabeça e todos os pensamentos que eu não exteriorizo. Se eles me aproximam ou me afastam eu não sei. Eu espero.

A fauna dança descontrolada mas sem perder o ritmo, desde o peixe morto no fundo do açude ao pica-pau, ao panda, ao eu e a gente. Tim-tim (Texto postado por Alice, 2023).⁷³

O texto de Alice faz remetimentos e citações diretas à dramaturgia de *Fauna* (“sou muito e pouco”, “eu sou um zero”, “é mais difícil do que parece responder sobre distâncias”, “extinção e milagre”, “o que é que eu continuo esperando”, “sou um animal vivo”, o peixe morto no fundo do açude”), mas se apropria das referências e as insere em seu universo pessoal, potencializado pela sua fala em primeira pessoa e pela exposição de elementos da sua vida. Alice realiza um diálogo dramaturgico com o que mais lhe marcou em *Fauna* e constata: “tenho um corpo, tenho um físico, tenho o aqui”, voltando-se para si mesma após vivenciar a experiência da peça. A espectadora ressalta o âmbito relacional (“o eu coexiste com o a gente”), se comunica com o coletivo (“descolada do mundo, não sou nada. Não sou mesmo.

⁷³ O texto de Alice foi publicado em seu perfil na rede social *Instagram*, no dia 3 de março de 2023, e está disponível em: <https://www.instagram.com/p/CpT6MZgMoAq>. Acesso em 14 out. 2023.

Eu não brindo sozinha”) e assume a primeira pessoa do plural (“a gente sente, a gente grita, a gente sofre, a gente muda, a gente morre. E a gente renasce”). Em seu texto, Alice percorre um caminho parecido com o da peça, que oscila entre o eu e o nós, entre o corpo individual e o corpo coletivo formado pelo ajuntamento das diferenças.

Ao compartilhar seu texto-monólogo abertamente em uma rede social, a espectadora criou outro espaço interativo que proporcionou leituras e interações com pessoas que, inclusive, não assistiram à peça. Em casos como esse, o acontecimento efêmero ocorrido em *Fauna*, limitado às pessoas que estavam lá, pode ecoar em outras criações, situações, vidas, em um ciclo imensurável de relações dialógicas que vão muito além da peça. Nesse movimento, percebo uma contrastante relação entre *Fauna*-obra e *Fauna*-acontecimento: enquanto a primeira se finda após o fim do espetáculo, a segunda continua nas repercussões promovidas por cada espectador que sai da peça e retorna ao seu mundo particular. Mesmo efêmero, o acontecimento perdura na rede de infinitas conversas que ele germina e pelas quais se espalha.

Peça-conversa, vista como obra-acontecimento, toca em outro binômio bastante refletido por outros artistas e pesquisadores: arte-vida. O artista visual Allan Kaprow (1927-2006), pioneiro na proposição dos conceitos de *performance* e *happening*, nas décadas de 1950 e 1960. *Happening*, comumente traduzido como acontecimento, engloba um conjunto variado de ações performáticas interativas que envolvem o público diretamente e não se pautam por uma estrutura fixa, começo ou fim definidos. “Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo. Do mesmo modo, os ‘atores’ não são profissionais, mas pessoas comuns”, segundo o verbete *Happening* da Enciclopédia Itaú Cultural (2023).

Kaprow disse que “arte e vida não estão simplesmente fundidas” (Kaprow *apud* Pessoa, 2015, p. 104). Seus pensamentos e práticas direcionam-se para a constatação de que não há uma relação fusional entre arte e vida, mas um encontro de fricção e embate. Arte e vida se tocam, se atravessam e se transformam ou, no vocabulário de Marcondes Filho (2004), se comunicam. A comunicação entre a arte e vida é um confronto que instabiliza o estatuto de ambas. Em Kaprow, arte e vida se confundem, se embaralham, mas não se completam nem se tornam uma coisa una. Kaprow investe na revelação das imprecisões e faltas. Lacunas abertas para a passagem dos corpos (dos artistas e dos espectadores). Kaprow insere seu próprio corpo em suas obras e trabalha nele a figura do an-artista⁷⁴ que “está, mas não está. [Tem

⁷⁴ An-artista (*un-artist*) é um termo usado por Allan Kaprow para designar o artista que trabalha no limiar fluido entre arte e vida e procura se desvencilhar das molduras institucionais e formalistas da arte. Antes traduzido como não-artista, Ricardo Basbaum (2004) revisa a tradução do termo e escolhe a grafia an-artrista como

como princípio] a extinção da necessidade de sua existência. Ele disfarça-se [...] e oferece a possíveis colaboradores um roteiro mínimo – em que ele mesmo, enquanto forma, quase desaparece” (Nardim, 2013, p. 91).

As aproximações entre arte e vida aparecem em diferentes experiências teatrais e performativas, como em Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Marina Abramovic, Renato Cohen, que buscaram estabelecer elos entre as duas instâncias, borrar suas fronteiras, situando no corpo (em presença, ausência, ações, afecções e relações) seu principal campo investigativo. Reconectar arte e vida guarda uma dimensão utópica, porém tangível. A arte viva (*living art*) reivindicada por Renato Cohen (2002, p. 38) ou o corpo-vida de Grotowski (2010, p. 173) são modos de mirar “o impossível-possível”⁷⁵, expressão usada pelo pensador Henri Lefebvre (1973, 1999) para trabalhar a utopia em sua concretude.

Peça-conversa seria, portanto, uma maneira própria que nós do Grupo Quatroloscinco encontramos para experimentar atravessamentos entre arte e vida. Primeiro como uma provocação aos dois atores para se desafiarem, se redescobrirem e se misturarem – em corpos e discursos. Segundo, como convite ao público, corpo coletivo de espectadores, cada um com seu corpo individual, para adentrar no fluxo afetivo e cocriativo da peça. Não como pressuposto teórico, nem como metodologia aplicável, a peça-conversa não poderia ser uma *forma de fazer teatro*. Seria, antes, uma orientação para convívio buscado por *Fauna*. A peça se abre ao devir da vida na condição de conversa. “Vocês podem conversar entre si, podem conversar com a gente, fiquem à vontade. Nessa noite tudo pode acontecer”, eu digo na abertura do espetáculo que tudo *pode* acontecer, não que irá. A conversa como impossível-possível não está no verbo, está nos corpos – matéria, coisa, carne, matriz de afetos, que ocupa espaço físico, esbarra em outros corpos, gesticula, sua, lacrimeja, cospe, respira, silencia. Corpo-agulha que, pelo movimento, tenta costurar arte e vida no mesmo tecido da experiência compartilhada. Como aponta a pesquisadora e professora Verônica Fabrini (2014), a arte afirma a vida em seu conjunto. “Viver a vida como arte, ou a arte como vida, não importa a ordem. [...] Está tudo aqui. O que existe é uma concomitância de planos” (Fabrini, 2014, p. 12).

expressão mais adequada ao pensamento de Kaprow. “O artista experimental de hoje é o an-artista. Não o anti-artista, mas o artista esvaziado de arte. [...] O an-artista não faz arte real, mas o que chamo de arte como-a-vida, arte que nos faz principalmente lembrar de nossas vidas” (Kaprow; Basbaum, 2004, p. 167).

⁷⁵ Henri Lefebvre (1901-1991), filósofo marxista e sociólogo francês, ao discutir as problemáticas da sociedade urbana a partir de uma perspectiva utópica, afirma que para alcançar o possível é preciso mirar o impossível, em um movimento dialético, pois “o cenário do futuro ainda não se encontra estabelecido” (Lefebvre, 1999, p. 108). “Para alargar o possível é preciso pensar, proclamar e querer o impossível. A ação e a estratégia consistem em tornar possível amanhã o impossível hoje” (Lefebvre, 1973, p. 39).

Penso, após o trajeto reflexivo desta pesquisa, que a peça-conversa requer um corpo-conversa, aberto para a experiência, para o acontecimento, para o risco de desestabilização e despossessão durante o encontro com o Outro e para momentâneos desaparecimentos. Concebo a ideia de um corpo-conversa à luz da noção de corpo vibrátil proposta pela filósofa Suely Rolnik:

Esse plano é o corpo vibrátil, no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade. A constelação de tais afetos forma uma realidade sensível, corpórea, que embora invisível não é menos real do que a realidade visível e seus mapas. É o mundo compondo-se e recompondo-se singularmente na subjetividade de cada um. [...] O corpo vibrátil é a potência que o corpo tem de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca à viva voz na subjetividade. A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora: o dentro nada mais sendo do que uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma composição fugaz (Rolnik, 1999, pp. 3-32).

O que Rolnik diz sobre o corpo vibrátil e sua capacidade de compor e recompor mundos pode conversar com o que Marcondes Filho (2004, 2014) articula sobre a abertura do sujeito para a comunicação, que mobiliza afetos na alteridade e constrói novas realidades que não são a minha, nem a do outro. Em Marcondes Filho, a comunicação só pode ser uma terceira coisa gerada no conflito da interação eu-outro-mundo, “ao mesmo tempo dentro e fora”, como diz Rolnik na citação acima. “Enquanto nos mantemos fechados ao Outro, não participamos do mundo, não conhecemos nada, não nos defrontamos com o desafio daquilo que não somos nós” (Marcondes Filho, 2014, p. 42).

Vislumbro a ideia de um corpo-conversa como um estado de presença performativa que eu e Assis, como atores-dramaturgos, em ação, buscamos construir para receber e conversar com os espectadores. Não interpretamos personagens, tampouco somos nós mesmos, no sentido cotidiano. Corpo-conversa, contextualizado em *Fauna*, seria um modo de vivenciar um “corpo-em-experiência” (Fabião, 2013, p. 5). Eleonora Fabião diz que o corpo-em-experiência não é um conceito, mas uma prática por onde criam-se relações, agenciamentos, afetos extra-ordinários, “que não pára de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (Fabião, 2013, p. 6). Nosso exercício constante a cada apresentação busca encontrar essa qualidade de presença física, afetiva, relacional que possa nos conduzir “à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros” (Fabião, 2013, p. 8), mas, apesar

de estarmos há sete anos em cartaz com a peça, não é possível garantir que alcancemos esse modo de estar presente. E, mesmo quando sinto que o atingimos, logo ele escapa. Percebo-o em alguns momentos raros e indubitáveis.



Fig. 27. Cena de *Fauna* composta por Assis Benevenuto, espectadora (em pé) e eu (ajoelhado). Foto: Leticia Souza. 2017.

Gosto de pensar que nós, atores-dramaturgos em cena, somos também a própria dramaturgia. Corpo e dramaturgia são parte do mesmo tecido que envolve também os espectadores. Exponho meu corpo, falo sobre ele, o coloco em movimento, construo e desconstruo formas, levo meu corpo a diferentes estados energéticos, lanço-o em espaços vazios e situações imprevisíveis. Observo o corpo do espectador, o descrevo, ele observa o meu, o descreve, nos aproximamos, nos afastamos, buscamos revelar nossas diferenças e nos identificar como partes de um corpo maior, coletivo. “A gente é sete octilhões de átomos. Tudo isso num corpo só!”, diz Assis em uma das falas. “Corpo não é receptáculo ou recipiente, [...] mas ‘tecido conectivo’; o mundo não é receptáculo ou recipiente, mas tecido conectivo. O palco, matriz de conectividade, é corpo, é mundo, é mundo-corpo e corpo-mundo” (Fabião, 2010, p. 323).

E então, a peça-conversa existe? Prefiro inferir que ela existe enquanto experiência performativa, não como obra. Enquanto exercício do impossível-possível, não como forma estética. Penso que, se ela existe, habita o espaço dinâmico da relação *entre arte e vida*, *entre obra e acontecimento*. Nessa maneira de pensar, a peça-conversa não seria a estrutura que repetimos a cada noite, o texto publicado em livro, o vídeo gravado que enviamos para as curadorias de festivais, essas são suas materialidades reproduzíveis. Marcondes Filho (2004) diz que a comunicação é um acontecimento raro que não se provoca, simplesmente acontece, Safatle (2019) nos disse pessoalmente que a interação não está facilmente ao alcance das mãos, Dubatti (2016) refere-se ao teatro como um acontecimento provisório e efêmero. Em todos eles, a constatação do imponderável, do não controlável. A peça-conversa seria, então, uma possibilidade, um devir para o qual nos preparamos e pelo qual esperamos ativamente. Não atuamos a peça-conversa, não a executamos. Realizamos um encontro com o público e procuramos nos afetar mutuamente para que ela, talvez, aconteça. Como diz Ana Pais (2018), saber e sentir o público, estar à escuta com o corpo todo, em estado de alerta sensorial, pois, dessa maneira, o performer “afirma a sua permeabilidade ao público e o reconhecer da conexão sensível que se estabelece” (Pais, 2018, p. 206).

● **“Peça-conversa: luxo ou necessidade?”**

No primeiro encontro de orientação, ocorrido presencialmente no prédio do Curso de Teatro da UFMG, em 18 de fevereiro de 2020, dias antes das medidas sanitárias impostas pela pandemia de Covid-19, Marina reuniu seus orientandos da pós-graduação para que todos se conhecessem. Era meu primeiro contato com Marina e ainda desconhecia seu tipo de humor e seu modo de orientar. Ela ofereceu a cada pesquisador um cartão que nosso colega Rodrigo Antero chamou de “cartão-ebó”. Naqueles cartões ela direcionou uma provocação diferente relacionada aos interesses de estudo de cada orientando. No meu estava escrito: “Peça-conversa: luxo ou necessidade?”, frase-pergunta que interpretei, naquele momento, como indagação sobre a pertinência das pretensões do meu projeto de pesquisa.

Colei o cartão na primeira folha do meu diário de bordo como uma forma de mantê-lo sempre à vista. A pergunta me acompanhou durante os quatro anos de estudo. A princípio, sentia certo desconforto na antítese *luxo ou necessidade*, como se eu precisasse fazer uma escolha entre um e outro. Ver meu projeto como luxo, seria interpretá-lo como supérfluo, dispensável, veleidade intelectual? Por outro lado, a palavra necessidade parecia conotar uma precisão urgente, espécie de demanda utilitarista – algo que também me incomodava. Com o tempo e a decantação da pesquisa, passei por um processo de resignificação do

questionamento trazido por Marina, passando a considerar as ideias de luxo e necessidade não em relação de oposição, mas de coexistência dialógica.

Defender o teatro como uma atividade social necessária é algo que nós, artistas, pesquisadores, professores e profissionais da cultura, aprendemos logo cedo. É justo que queiramos imputar ao nosso campo de trabalho um caráter social, político e pedagógico, uma contribuição para o mundo. Principalmente como modo de se afirmar, existir e resistir em uma realidade onde arte e cultura são vistas como práticas dispensáveis ou elitistas e ainda não fazem parte da “cesta básica” de grande parte da população. Pesquisa realizada pelo IBGE⁷⁶, em 2019, revelou que o investimento público e privado na cultura cresceu sempre abaixo da inflação entre 2014 e 2018. Também mostrou que mais de um terço de crianças e adolescentes não têm acesso a lazer cultural. Famílias de baixa renda comprometiam menos de 6% de seu orçamento com atividades culturais, enquanto que em classes mais altas, o investimento em arte e cultura subia para até 26% do orçamento familiar. De 2014 a 2018, o percentual de profissionais na área cultural com trabalho formal caiu 11%. Outro dado significativo é que apenas um quarto das cidades brasileiras possuem um teatro. Ao analisar esses e outros dados da pesquisa, é possível perceber que o acesso cultural no Brasil continua marcado por desigualdade, centralização em áreas nobres, desvalorização e pouco investimento.

Lembro-me de quando era aluno de graduação em Teatro na UFMG e tive contato com as obras *Por Que Arte-Educação?* (1996), de João Francisco Duarte Júnior e *O teatro é necessário?* (2004), de Denis Guénoun. São obras que me marcaram por terem me trazido as primeiras reflexões sobre “a que necessidades responde (eventualmente) o teatro? Necessidades de que e de quem?” (Guénoun, 2004, p. 16), bem como e em que medida podemos, como artistas e pensadores da arte, ressignificar o senso comum de que arte é “artigo de luxo, acessório cultural, coisa de desocupados [...] reservada às horas de ócio das classes dominantes?” (Duarte Júnior, 1996, p. 77). Passadas duas décadas do início do meu caminho profissional nas artes cênicas, não tenho dúvidas da importância do teatro na minha vida e na de muitas pessoas, ao mesmo tempo que observo que para muitas outras ele segue distante, inacessível ou mesmo irrelevante. A necessidade do teatro é relativa e gera debates inesgotáveis. Guénoun (2004) observa que:

76 Fonte: *Pesquisa do IBGE mostra como é desigual o acesso à cultura e ao lazer*. Jornal Nacional, 10 dez. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2019/12/10/pesquisa-do-ibge-mostra-como-e-desigual-o-acesso-a-cultura-e-ao-lazer.ghtml>. Acesso em: 27 dez. 2023.

Há sociedades que prescindem do teatro, que praticam simulações, quadros vivos, jogos de papéis, mas desconhecem o teatro [...]. Não se conhecem sociedades sem música ou sem poesia. Mas algumas vivem sem teatro: civilizações imponentes, que marcaram época. Nenhuma certeza, nenhum direito de essência afasta, *a priori*, a possibilidade de um futuro em que o teatro teria desaparecido (Guénoun, 2004, p. 15).

Mas se o teatro ainda existe na sociedade brasileira é porque ainda ocupa um lugar de importância para uma parcela da população que o reconhece e a ele tem acesso. Porque, para alguns, ele ainda pode ser, como defendeu Augusto Boal (2013), “o início de uma transformação social necessária e não um momento de equilíbrio e repouso, [na tentativa de] humanizar a humanidade” (Boal, 2013, pp. 18-22) ou, se não social, uma transformação pessoal, íntima, sensível.

O que mais me interessa está na transformação possível por meio da abertura para a experiência coletiva e para o exercício da alteridade. Por esse motivo, aos 20 anos, escolhi fazer teatro de grupo e trabalhar com a criação coletiva. A prática de grupo é um caminho estético-ideológico, um modo de pensar e fazer teatro como posicionamento político. O grupo de teatro proporciona um ambiente de pesquisa, criação, produção e formação a longo prazo, com um núcleo fixo de pessoas que maturam a troca de experiências em um processo lento e denso de negociações. Os 16 anos de Grupo Quatroloscinco estão marcados pelo compromisso ético de seus cinco integrantes em engendrar uma microssociedade regida por valores e princípios comuns. A insistência na coletividade é uma forma de resistir a um mundo individualista, de vínculos profissionais e afetivos voláteis orientados pela lógica utilitarista e de consumo. Nossa prática coletiva requer permeabilidade, tolerância, empatia, paciência, interesse pelo que o outro pensa, busca pelo consenso, sem evitar divergências. Apostamos no coletivo ampliado para a relação com o público.

Fauna é, sem dúvida, o experimento mais ousado do Quatroloscinco em tentar inserir o espectador na criação coletiva, até o momento. Ao propor uma peça-conversa e abrir a obra para o acontecimento convivial, queremos que a plateia experimente aquilo que vivenciamos no trabalho criativo do grupo: fricção das diferenças, atravessamento das individualidades. Público partícipe e cocriador, sentipensante, consciente da importância de sua presença como elemento que transforma a peça. O depoimento da espectadora Isa Reis, publicado em uma rede social em 11 de julho de 2022, exemplifica o tipo de relação que almejamos:

No último sábado, dia 09, eu e Ana Bea (@cucaroli) fomos assistir Fauna, espetáculo do @quatroloscinco. Fauna carrega a interatividade com a plateia de uma forma muito viva e intensifica a vivência do momento presente através de uma partilha linda em que plateia, atores, espaço, teatro e toda

essa energia são uma só. Numa dessas, acabei sendo uma daquelas pessoas que são convidadas a participarem da construção e estava ali, de repente, em cena também. Que surpresa boa, ainda consigo sentir a energia desse momento pulsando em mim. Ainda bem que minha amiga Ana conseguiu fazer esses lindos registros que merecem um espaço no meu feed kkkkkkk. Que delícia o teatro vivo, o olho no olho e a partilha sincera, esses registros eu fiz mentalmente, das sensações, do corpo presente e isso não consigo mostrar pra vocês, mas guardo no meu coração (Postagem de Isa Reis, *Instagram*, 2022).⁷⁷

A espectadora relata a surpresa de se ver em cena de repente e diz que as sensações de partilha sincera e corpo presente são impossíveis de serem registradas na postagem (“guardo no meu coração”). As imagens que sua amiga fotografou são estas:



Fig. 28. Momentos da conversa com a espectadora Isa Reis em cena de *Fauna*. Reprodução *Instagram*. 11 jul. 2022.

Depoimentos como os de Isa Reis não são raros após as apresentações de *Fauna*. Pessoas que, espontaneamente, decidem compartilhar sua percepção pessoal de forma pública, relatando experiências transformadoras e amplificando o ato performativo da conversa com suas redes de amigos e conhecidos. Quando isso acontece, compreendo a ideia de peça-conversa como uma necessidade. Necessidade não no sentido de imposição ou inevitabilidade, mas de desejo, vontade do encontro. Eleonora Fabião (2015) fala da potência de se propor poéticas de estar junto:

⁷⁷ Postagem originalmente publicada no perfil de Isa Reis, na rede social *Instagram*, em 11 jul. 2022. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cf4qdKtpzsG>. Acesso em: 6 jan. 2024.

A vida é justamente uma experiência de encontros – encontros que nos alimentam ou envenenam ou que nos alimentam e envenenam. De acordo com os encontros que experimenta com outros corpos, um corpo compõe-se ou decompõe-se, é ativado ou amortecido, potencializado ou constrangido. [...] Uma dupla captura [...] que desautomatiza modos usuais de relação e percepção [...] Colocando um pouco mais de pressão performativa, proponho [...] o encontro como prática do impossível. [...] Experimentar para além e aquém do possível (Fabião, 2015, pp. 116-117).

Fabião dá ao encontro a imagem de “prática do impossível”, semelhante à noção de impossível-possível de Lefebvre (1973, 1999), que entende a utopia não como horizonte distante e irrealizável, mas como construção, exercício, ação. Inventar outras formas de relação e sociabilidade, “investimento alto na política do encontro e na estética da precariedade” (Fabião, 2015, p. 119). É nessa direção que entendo a necessidade de perseguir a peça-conversa como um modo poético e político de reafirmar o teatro como jogo cênico, performativo, afetivo, sobretudo coletivo, propondo movimentos de aproximação e afastamento entre os corpos para gerar ações concretas no espaço que permitam a cocriação entre pessoas, sejam elas artistas ou não.

Por outro lado, não creio irrefletidamente na poética convivial de *Fauna*. Ela, por si, não garante atravessamento e transformação, podendo inclusive, em vez de explicitar a polifonia das diferenças, massificar o grupo de pessoas ali reunidas ou ser apenas um artifício formal. A experiência do encontro é suscetível e depende da disposição dos atores e espectadores a cada apresentação. Como alerta Luciana Romagnolli:

Prever que o convívio teatral será catalisador de transformações sociais seria não somente ingênuo, devido à sua brevidade e à fragilidade dos vínculos que estabelece, mas também autoritário, caso signifique a imposição de uma determinada visão de mundo ao público. O que pode cintilar na experiência de convivialidade no teatro são *insights*, sensibilizações, questionamentos, afetos efêmeros, que divirjam da vivência cotidiana, abrindo interstícios para a autorreflexão e a invenção de outros modos de estar junto em sociedade (Romagnolli, 2019, p. 134).

Nesse sentido, também consigo enxergar o que a peça-conversa tem de luxo, no sentido de privilégio. Em cerca de 80 minutos, duração média da peça, podem acontecer instantes “luxuosos” e privilegiados de comunicação, afetação, dupla captura⁷⁸. Momentos especiais em

78 Utilizo o termo dupla captura a partir de Deleuze (1998), como um fenômeno que não é de assimilação, mas de desterritorialização. Dois seres que se encontram e são arrastados para longe de suas essências. “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos. [...] A vespa e a orquídea são o exemplo. [...] A vespa torna-se parte do aparelho de reprodução da orquídea, ao mesmo tempo que a orquídea torna-se órgão sexual para a vespa. [...] A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre ‘fora e entre’” (Deleuze & Parnet, 1998, pp. 10 -15).

que atores e espectadores se atravessam e se desestabilizam. Além disso, considero um privilégio estar em cartaz há oito anos com uma obra teatral que propõe misturar atores e espectadores no mesmo espaço e situar a conversa no centro de uma poética cênica, reunindo cerca de oitenta pessoas diferentes por sessão, em vinte e dois estados do país, mesmo diante das dificuldades impostas pela realidade instável e precária da produção teatral brasileira. Esse privilégio se torna ainda maior ao ter a chance de desdobrar a pesquisa artística de *Fauna* em uma tese de doutorado, em uma Universidade federal gratuita e de qualidade.

Ao me reencontrar com a pergunta feita por Marina: “Peça-conversa: luxo ou necessidade?”, nos momentos finais de escrita desta tese, penso que a pertinência da minha pesquisa se encontra, em grande medida, na possibilidade de compartilhar a produção de um conhecimento gestado no seio da prática de grupo e que carrega um percurso artístico, teórico e reflexivo de, ao menos, oito anos, desde que decidimos chamar *Fauna* de peça-conversa. Ao longo desse tempo, e principalmente durante os quatro anos de doutorado, pude “chocar os ovos da experiência”⁷⁹ e adensar entendimentos sobre dramaturgia convivial, teatro performativo, presença cênica, interatividade, fluxo de afetos, desmontagem, obra em andamento, cocriação – noções que percebo serem praticadas por mim e pelo Quatroloscinco na criação e na realização de *Fauna* e que senti a necessidade (desejo, vontade) de aprofundá-las em um doutorado.

Considero-me um artista-pesquisador, como define Jorge Dubatti (2016), que “na práxis, para a práxis e sobre a práxis, produz pensamento continuamente” (Dubatti, 2016, p. 94). Um artista interessado no entrelaçamento da prática artística com a pesquisa acadêmica. Acredito na contribuição mútua e no alargamento epistemológico e metodológico que este diálogo pode gerar. Possuo uma vivência de duas décadas como discente da UFMG (desde a entrada no Teatro Universitário, em 2004) e de 16 anos como integrante de um grupo de teatro onde aprendi a ser ator, dramaturgo, codiretor, produtor e gestor. Trajetórias que se construíram em total imbricamento e que geram saberes, questões, dúvidas próprias. Como afirma Dubatti:

O artista é um trabalhador específico e possui múltiplos saberes sobre esse trabalho: saber-fazer, saber-ser e saber abstrato. Mas os saberes de um artista ultrapassam a esfera do trabalho. Daí a importância de valorizar esse pensamento, de estimulá-lo e registrá-lo por meio de diversos recursos. Esses saberes constituem uma cosmovisão que definimos como “concepção”, que implica tanto a ideia de teatro como de mundo e a das relações entre ambos (Dubatti, 2016, p. 95).

79 Expressão utilizada por Walter Benjamin (1985, p. 204) para definir o tempo e o estado necessários para depurar experiências vividas e elaborar reflexões sobre elas.

Poder ocupar este espaço é um privilégio que, na minha compreensão, exige o compromisso do compartilhamento. Dessa maneira, por ser fruto de um trajeto tão coletivo, empreendo um estudo individual que só se faz necessário se for coletivizado. Refletir sobre a noção de peça-conversa é cogitar outros modos de pensar e fazer dramaturgias que vão além do texto como construção semiótica e se interessam mais por uma tessitura formada na dimensão política dos afetos, na presença performativa do espectador, na partilha do desconhecido e na contingência do acontecimento.



Fig. 29. Espectadores buscam seus sapatos ao final de *Fauna*. Foto: Leandro Lima. 2018.

MOVIMENTO 6. Rabisco de um novo projeto dramaturgico para o momento presente

Neste movimento, arrisco um novo projeto dramaturgico, ainda em desenvolvimento, intitulado *Flora*. A partir das reflexões sobre *Fauna*, atualizo questões levantadas pela ideia de peça-conversa, assumindo o tempo presente e experimentando outras formas de estimular o (futuro) espectador para a dinâmica performativa e convivial através de uma escritura dramaturgica fragmentada que se pretende aberta ao acontecimento, à contingência e ao fluxo afetivo. *Flora* dialoga com as noções de *work in process* (Cohen, 2002) e programa performativo (Fabião, 2013) e, como temática, traz discussões sobre o não-protagonismo do ser humano no mundo, a relação com a natureza e a inteligência das plantas, inspirando-se no chamado pensamento vegetal, que tem como principais referências Stefano Mancuso (2019) e Evando Nascimento (2021).

*SIM, a Sabedoria.
Mas primeiro respeitar o Mistério.*

Gonçalo M. Tavares

● Proêmio

Este movimento oferece uma dramaturgia. Ao pensar a tese como um conjunto de movimentos e propor ao leitor a liberdade na ordenação de sua leitura, entendemos, eu e a orientadora Marina, que o último movimento poderia ser uma investida dramática, afinal, este estudo se concentra na possibilidade de pensar a dramaturgia como um processo criativo e de pesquisa.

Esta tese, texto-conversa, é a síntese de uma pesquisa assimilada como obra em andamento desde a criação de *Fauna*, em 2016. Pesquisa que caminha *ad continuum* em meu trabalho como dramaturgo, ator e pesquisador de teatro, dentro e fora da academia; dentro e fora do Grupo Quatroloscinco. Um experimento dramático é, também, uma maneira de afirmar meu lugar como dramaturgo-pesquisador e de reencontrar *Fauna*, propondo um novo diálogo com a peça, aprofundado pelos estudos aqui apresentados e conectado ao tempo presente, exercitando outras conjecturas para a dramaturgia convivial, a coparticipação e a cocriação do espectador, mirando a peça-conversa como um impossível-possível.

Inauguro o movimento com um verso do escritor angolano radicado em Portugal Gonçalo M. Tavares⁸⁰, que esteve frequentemente presente em minhas leituras transversais nos dois primeiros anos do doutorado, principalmente nos momentos mais solitários da pandemia. Seu livro *Investigações. Novalis* (2020) é um genuíno caderno de anotações de um leitor que registra, reflete e se relaciona com a obra do poeta, filósofo e místico Novalis (1772-1801), importante figura do romantismo alemão. Assim como Novalis, Tavares escreve em fragmentos, notas curtas, algumas compostas de uma única frase (ou verso). Nos 93 textos que compõem o livro, uma frase se repete duas vezes: “E o mais desaparecido é o que reaparecerá com mais força”. Tavares se lança em uma busca pelo invisível, pelo desconhecido, que se apresenta nos espaços silenciosos entre as páginas. Sua escrita é dialógica, polifônica e me inspira pela capacidade de conter em poucas linhas tanta força, imagens, movimento. No trabalho para dar forma à escrita desta tese, voltei a Tavares algumas vezes como forma de desanuviar pensamentos.

80 Gonçalo M. Tavares (Luanda, 1970) possui vasta obra publicada em mais de 50 países e experimenta linguagem diversificada que une filosofia, poesia, crítica e ficção. Sua abordagem experimental da escrita privilegia narrativas fragmentadas, ágeis e diretas que se conectam a uma rede ampla de referências.

Não poucas vezes aconteceram coincidências e identificações. Tavares diz: “Ser mais é ser mais do que ser igual, e é ser muito mais do que menos. Ser mais é mudar de sítio. Toda a ligação é, pois, mudar de sítio” (Tavares, 2020, p. 9). No meio da pandemia, em abril de 2021, eu mudei de casa. Saí do bairro Padre Eustáquio, onde morei o tempo de uma vida, e fui para o bairro São Lucas, para o alto da rua Cervantes, de onde posso ver, em panorâmica, um pedaço enorme da cidade, muitas vezes silenciosa, inerte, quase uma fotografia. Isolado em boa parte do tempo pelas medidas de distanciamento social impostas pela pandemia, vivi os primeiros dois anos de doutorado alternando as leituras acadêmicas com leituras de ficção e poesia, fazendo anotações no mesmo caderno. Enquanto cursava as disciplinas da pós-graduação e repensava meu projeto de pesquisa, também vivia o processo de aprender a habitar o novo lar, encontrar o melhor lugar para os móveis, para o piano, instalar lâmpadas, lustres, chuveiro, prateleiras, redefinir a ordem dos livros, recompor a posição dos quadros, montar a cama, esvaziar as caixas, pintar algumas paredes, trocar janelas, entender as correntes de ar e o movimento da luz do sol.

Entre 2021 e 2022, no processo de reconhecer e me apropriar de um novo espaço, no esforço de repensar meus caminhos e objetivos com a pesquisa do doutorado, na angústia de estar fazendo pouco ou nenhum teatro, devido às medidas sanitárias, Tavares me iluminou outra vez: “Chão. / Não há limite que não seja por ele suportado. / Suporta todo o cansaço. Traições, fadiga, falhanços. / Aconteça o que acontecer tens um corpo que pesa; / e um chão, mudo, imóvel, que não desaparece” (Tavares, 2005, p. 113). Foi na companhia dele e de outros autores e autoras que atravessei esses quatro anos, desperto, inquieto, são.

Trazer Tavares é reafirmar o deslocamento cíclico, espiralar que conduz não só o tempo do doutorado, mas toda minha trajetória como artista-criador-pesquisador. Completam-se exatos vinte anos desde que ingressei na UFMG como aluno do Teatro Universitário. Com a conclusão do doutorado, finalizo meu percurso como discente nessa instituição que é parte indissociável da minha vida pessoal e profissional. Enquanto eu escrevia o Movimento 1, estávamos às vésperas das eleições presidenciais de 2022, em um contexto de pressão, desgaste e abatimento causado pela combinação de pandemia e um governo desastroso, e eu perguntei a você que me lê: “como estão as coisas aí, no seu presente?” Agora, em novembro de 2023, com a oficialização do fim da Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional pela OMS, passado o governo que tanto atacou a cultura, a pesquisa e a educação, podendo respirar novos ares menos mórbidos e mais otimistas, trago uma nova pergunta: “como você tem imaginado o futuro?” Essa pergunta é a primeira entrada no exercício dramaturgico que chamo provisoriamente de *Flora* e que pretende imaginar futuros

frente aos problemas que temos vivenciado no presente, principalmente no que envolve a crise climática e ambiental.

Foi Marina Marcondes Machado que, durante nossos encontros de orientação, passou a chamar de *Flora* o possível desdobramento dramaturgicamente a partir das discussões sobre *Fauna*. Desde o primeiro projeto de pesquisa, já existia a ideia de propor um material dramaturgicamente como parte da tese. Ao descobrir e desenvolver a estrutura dos movimentos, fortaleci a ideia de que uma dramaturgia seria importante na composição do *corpus* da tese e que seria o último movimento a ser escrito, pois percebi a necessidade de vivenciar todo o caminho da escrita para que a dramaturgia surgisse não como uma conclusão, mas como um gesto para o futuro. Quero (queremos) voltar a projetar futuros. Nem que o futuro seja o adiamento do fim do mundo, parafraseando o escritor, ambientalista e pensador Aílton Krenak (2019). Em agosto de 2023, anotei no diário de bordo da pesquisa:

Flora parece um bom e novo caminho. Depois de *Fauna*, o homem-animal, pensar em *Flora*, no homem-vegetal, a humanidade em relação à natureza, a humanidade como natureza, colapso ambiental. O que podemos aprender com as plantas? Ser-planta, corpo coletivo, expansão, enraizamento... (Diário de bordo da pesquisa, 2023).

Meu primeiro passo em direção à *Flora* foi revisitar a obra de Júlia de Carvalho Hansen, poeta contemporânea brasileira, da qual sou leitor há algum tempo. Hansen trabalha constantemente o imaginário vegetal em suas poesias, incorporando diversos elementos da botânica em seu vocabulário e explorando uma relação de intimidade com a vida das plantas. No ensaio *Ver o que o canto ensina a ver* (2017), a poeta reflete sobre a criação literária e a comunicação com as espécies vegetais, pesquisa a que se dedica há muitos anos:

Tento tecer algumas considerações, alguns pontos de partida marcados por experiências sensíveis que tenho através da poesia e de vivências com plantas que sensibilizam os sentidos e recriam as ligações [...] Observar as plantas é um modo de aprender a respirar. Na observação cotidiana que tenho feito das plantas, tenho aprendido com elas que a estrutura é solidária ao flexível; que o flexível é saudável ao mutável; e que o estável e o fluente são o mesmo. [...] As plantas podem coisas diversas além de darem sementes, venenos, oxigênio, sombras e frutos. E o que eu tenho entendido é que são operações de sensibilização dos sentidos, operações que poderíamos chamar de poéticas, que trabalham essas ligações (Hansen, 2017, pp. 1-6).

Em seu livro de poesia *Seiva, veneno ou fruto* (2016), Hansen trabalha imagens poderosas que nos relembram que corpo, mundo, tempo, consciência são natureza, como neste poema:

Procuro no vento
 a consciência das plantas.
 Noto que o que se eleva
 tem raiz. Recuo mil anos
 para afirmar: mil anos!
 E conquistar
 o silêncio? Adiante.
 Se está em algum lugar
 a experiência dos deuses
 mora nas frutas
 (Hansen, 2016, p.16)

A obra de Júlia de Carvalho Hansen e seu vínculo com a natureza não-humana (que expande a noção de humano) levou-me à “consciência das plantas”, compondo um imaginário vegetal para a criação dramaturgicamente de *Flora*: ser-planta, pensar-planta, escrever-planta. O papel é um tecido de fibras vegetais. Passei a fazer anotações curtas e fragmentadas, um repertório inicial de imagens e estímulos para começar a escrita da dramaturgia. Na verdade, já havia começado. Compartilho alguns dos fragmentos:

Imagina poder se alimentar somente de sol e água. Seríamos invencíveis, eternos, inextinguíveis. Mas inventamos tanto o que comer, o que beber, e ainda assim, tanta fome.

Podei a flor do deserto, talvez a tenha matado. Se não, crescerá mais forte. Quem sabe flores pela primeira vez.

Respirar com os pés, com os dedos das mãos, com cada ponta de cada fio de cabelo. Respirar sem o nariz, esquecer o pulmão. Deixar o ar penetrar a pele.

Uma formiga subiu na minha perna. Fechei os olhos e não a tirei. Senti seu caminhar. Senti uma espécie de mordida (ou picada?). Não a tirei. Esperei até que ela descesse e fosse embora. Foi o que ela fez.

A inércia vegetal é falsa. Algumas folhas crescem tão rápido que eu quase posso ver o movimento. Raízes quebram concreto. Copas chacoalham ao vento, como uma dança, um canto coral.

“Ver as plantas reagindo aos pequenos raios de sol me dá esperança”, disse Denilson Baniwa em uma entrevista. O mais espantoso é que isso acontece a todo momento, em toda parte⁸¹.

Inventar futuros onde o homem não esteja no centro. Pensar a natureza dentro e não fora. Jardim de pessoas. Reflorestar o imaginário.

(Diário de bordo da pesquisa, 2023).

81 O artista visual Denilson Baniwa disse a frase citada em entrevista à coluna “Um Certo Alguém”, mantida pela redação do Itaú Cultural, em 24 set. 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/entrevista/denilson-baniwa-um-certo-alguem>.

Essa escrita solta, fragmentada, não linear, bloco de notas esparsas, foi inspirada não só no estilo de Gonçalo M. Tavares, mas também na prática de “dramaturgia de papezinhos” realizada na disciplina Dramaturgias entre arte e vida, ofertada por Marina Marcondes Machado, no primeiro semestre de 2021, na pós-graduação da EBA/UFGM. Na criação de “dramaturgias de papezinhos”, a cada encontro performávamos uma dramaturgia em processo, escrita em pequenos pedaços de papel. Enquanto produzíamos nossas dramaturgias, discutíamos noções como corporalidade e espacialidade, etnografia, poéticas próprias, atos performativos, antiestrutura, escrita de si e autoficção. A experiência dessa disciplina ampliou meu repertório criativo e metodológico para trabalhar escritas processuais mais livres e não atreladas à criação de um espetáculo teatral. Em artigo publicado recentemente, Machado reflete sobre a segunda edição do curso, ministrada no segundo semestre de 2022, e afirma que “a simplicidade de pequenos papéis produzidos industrialmente para anotações de lembretes, recados e bilhetes, levou, por meio de enunciados desafiadores e enigmáticos, à artesanaria dramática de uma complexidade única, na qual objetividade e subjetividade se fundiram” (Machado, 2023, p. 128).

Escrever em fragmentos, levando em conta a prática *work in process* (Cohen, 1998) e o desafio de sintetizar ideias em poucas palavras, é a tônica que conduz a dramaturgia de *Flora*. A estrutura fragmentada e desamarrada abre mais espaço para o improvisado, o convívio e convida o leitor/espectador à se colocar em estado de criação. Nessa direção, *Flora* avança mais que *Fauna*, que se caracteriza por uma proposta cênica mais emoldurada teatralmente e com uma dramaturgia mais delineada e diretiva.

Seguindo os estudos sobre o pensar vegetal, encontrei a pesquisa do filósofo brasileiro Evando Nascimento, autor de *O pensamento vegetal* (2021), livro em que propõe investigar zonas de contato entre as plantas, a literatura e o *cogito* humano. Nascimento aborda o duplo sentido do verbo vegetar, usado no sentido botânico (e menos difundido) para se referir a crescimento e desenvolvimento e, em sentido humano para se referir a imobilidade, a entrar em estado vegetativo, significados opostos. O autor constrói amplo diálogo com poetas, escritores, filósofos, cientistas, biólogos para propor um pensamento “fitopolítico” que entrelaça os seres vivos animais, vegetais e humanos em um sistema relacional descentralizado e descolonizado. Nascimento lista diversos romancistas e poetas brasileiros de diferentes épocas que trabalharam o protagonismo vegetal em suas obras, e chega aos pensadores indígenas Davi Kopenawa e Ailton Krenak, considerados por ele porta-vozes de “um pensamento verdadeiramente inovador, relacionado, com efeito, às alteridades humanas, animais, vegetais e minerais” (Nascimento, 2021, p. 269). O autor propõe um acolhimento

radical das alteridades e das diferenças mais distantes ao ir contra a separação de humanidade e natureza não-humana – lógica que coloniza, despreza e destrói o mundo vegetal. As plantas, se ouvidas e respeitadas em sua inteligência e sensibilidade, podem nos reensinar a sobreviver, a se adaptar, a redescobrir a cooperação e o agir em conjunto, como uma floresta que se expande em um crescimento horizontal que, em vez de destruir o que está ao seu redor, nutre o ambiente em que cresce.

O interesse por esse universo temático me levou a outro pensador, Stefano Mancuso, escritor e botânico italiano, autor do livro *A revolução das plantas – um novo modelo para o futuro* (2019) que disserta sobre como as plantas desenvolveram conhecimentos, memórias, capacidades e tecnologias que as permitem se adaptar a diferentes contextos e condições ambientais e a sobreviver a catástrofes e cataclismos. Mancuso fundou um campo de estudo chamado neurobiologia vegetal e defende que, além de sentir, as plantas podem aprender, memorizar e se comunicar. O mundo vegetal possui autonomia e uma arquitetura cooperativa sem centros de comando que, segundo Mancuso, deu origem a organismos complexos, sofisticados e muito modernos que podem ensinar a humanidade a enfrentar a maioria de seus problemas.

Pelo menos 80% do peso de tudo que está vivo na Terra é composto de vegetais. Uma porcentagem que é a medida única e incontestável de sua extraordinária capacidade de afirmação. [...] Plantas distribuem por todo o corpo as funções que os animais concentram em órgãos específicos. Descentralização é a palavra-chave. Ao longo dos anos, descobrimos que as plantas respiram com todo o corpo, veem com todo o corpo, sentem com todo o corpo, calculam com todo o corpo. Distribuir todas as funções, tanto quanto possível, é a única maneira de sobreviver à predação, e as plantas têm conseguido fazê-lo tão bem que podem suportar sem problemas a remoção de parte do corpo sem perder a funcionalidade (Mancuso, 2019, pp. 95-96).

O comportamento descentralizado e o corpo sem órgãos, mencionados por Mancuso, são imagens potentes para se pensar dramaturgicamente a coletividade, a cooperação e a cocriação. Uma floresta é um imenso processo de criação coletiva que nunca termina. Agir em rede, em lógica radicular, encontrar formas coletivas de fazer as coisas, um sistema aberto por excelência, onde as trocas equilibram o todo. No diálogo com Júlia de Carvalho Hansen, Evando Nascimento e Stefano Mancuso, passei a construir o fundo temático de *Flora*. Meu processo criativo como dramaturgo, desenvolvido nas criações coletivas do Grupo Quatroloscinco, costuma se iniciar com a escolha de um conjunto de referências teóricas, visuais e literárias que auxiliam e alimentam a criação, a partir da correlação de diferentes ideias, abordagens e pontos de vista sobre determinado universo, assim como aconteceu em

Fauna, onde o eixo temático e a discussão filosófica sobre a extinção da humanidade, o colapso do indivíduo e a dimensão política dos afetos, partiram de obras como a revista *Piseagrama: Extinção* (Vários autores, 2016) e *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (Safatle, 2015).

● Modo de escrita

Encontrado o universo temático, iniciei trabalho com os fragmentos dramáticos já escritos, em exercícios de expansão, combinação e bricolagem textual, buscando entrelaçar conteúdo e forma. Como escrever sob uma “perspectiva vegetal”? Listei alguns verbos que poderiam me auxiliar nessa aproximação física e simbólica com a semântica vegetal: enraizar, florescer, respirar, circular, plantar, semear, polinizar, vegetar, vicejar, brotar, frutificar, alargar, desfolhar, cultivar, podar, germinar, transpirar, absorver, armazenar, adaptar-se. Verbos muitas vezes usados metaforicamente para ações e sensações humanas. No retorno a Gonçalo M. Tavares (2020), encontrei a seguinte passagem: “A ideia de cada Corpo ser semente./ Não é desperdício ou excremento./ Quando cai na Terra cai para ganhar Força. [...] Até a queda brutal produz flor [...] Não é novo,/ não há nascimentos,/ aquele que caiu levanta-se agora, diferente” (Tavares, 2020, p. 13). A imagem do corpo-semente que, quando cai, não nasce outro, mas levanta-se diferente, sendo sempre o mesmo corpo transformado, expande radicalmente nosso olhar sobre o ciclo da vida e a reincorporação do homem à natureza. Não há geração do novo individual, particularizado, se tudo faz parte de um mesmo, único e imenso corpo simbiótico. Essa maneira de pensar é absolutamente oposta à noção humanista e antropocentrada de vida.

Elenquei os interesses cênicos, performativos e conviviais que gostaria de explorar em *Flora*, dando continuidade e aprofundamento à pesquisa dramática de *Fauna*: o convite ao espectador para a coparticipação e cocriação, novas maneiras de experimentar a ideia de peça-conversa, a atuação performativa não ficcional, afetiva e relacional, o cruzamento entre arte e vida, a dramaturgia como obra em andamento, o diálogo com a noção de programa performativo proposta por Eleonora Fabião (2013).

Convite ao espectador para a coparticipação e cocriação: meu principal interesse em *Flora* é promover situações e espaços para que o espectador possa agir e criar por conta própria, sem necessariamente precisar de uma provocação direta por parte dos atores. A diferença entre espectador e ator seria amenizada rumo ao seu desaparecimento. Em *Flora*, gostaria que todos atuassem, criassem, se assistissem, em jogo coletivo, consciente de que esse estado de coparticipação não seria atingido plenamente, pelo menos não a todo momento.

Busco considerar a possibilidade de que tudo é a cena e, ao mesmo tempo, tudo é a plateia. Caminho já apontado em *Fauna*, mas que possui limitações pela configuração cênica, visual e espacial do espetáculo.

Novas maneiras de experimentar a peça-conversa: como reflito no Movimento 5, a peça-conversa não se reduz aos momentos de conversa verbal entre atores e espectadores. Peça-conversa é uma ideia sobre aquilo que pode acontecer quando uma obra teatral se abre ao devir próprio da vida, às contingências da experiência coletiva. A conversa, no sentido de Marcondes Filho (2004, 2012), assumida como impossível-possível, busca inconclusa, acontecimento raro que não se provoca, simplesmente acontece, orienta modos de habitar o evento teatral em sua potência convivial. Em *Flora*, busco a peça-conversa pela combinação de diferentes dispositivos cênicos e dramaturgicos, alguns próximos dos presentes em *Fauna*, outros partindo para novas abordagens que *Fauna* não explorou.

Atuação performativa, não ficcional, afetiva, relacional: *Flora* não trabalha a quarta parede, a construção de personagens, a estrutura dramática tradicional e o pacto ficcional. Ator e espectadores performam a si mesmos na situação de encontro entre eles, unidos pelo convite de lerem um texto em coletivo, trabalhando a interação das presenças, suas diferentes qualidades e relações de mútua afetação. Como ator e dramaturgo, quero me misturar aos espectadores a ponto de não haver diferenciação entre nós. Minha atuação compreende também assistir aos espectadores performarem e recriarem a dramaturgia apropriada por todos. Se em *Fauna*, apesar de toda a abertura para o espectador, os atores se mantêm como principais condutores da estrutura, em *Flora*, a própria dramaturgia, lida por todos, conduz o encontro. Como manter o estado de sensibilidade e conectividade, corpo-conversa, campo de experiência, presença que não se constrói como atividade autônoma, mas relativa? Eleonora Fabião aponta que “o ator é relativo ao espectador por reciprocidade e complementaridade. [A presença do ator] corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde à sua habilidade de gerar e habitar os entrelugares da presença” (Fabião, 2010, p. 323).

Cruzamento entre arte e vida: para Allan Kaprow (2004), arte e vida não se fundem simplesmente, mas se entrelaçam em camadas atritivas e se transformam em “arte como-a-vida” (*lifelike art*) (Kaprow, 2004, p. 167). Para Renato Cohen (2002), a cena acontece no limite tênue entre arte e vida, naquilo “em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (Cohen, 2002, p. 38). Exploro a dramaturgia de *Flora* como um espaço do inesperado. Devido à maneira fragmentada, sem narrativa linear, propondo ao espectador momentos em que pode saltar páginas e continuar de outro ponto,

Flora almeja situações, ações e desdobramentos não planejados, próprios do jogo performativo. A dramaturgia busca uma poética da eventualidade, sem encadeamento ficcional, comprometida com o aqui agora: “à medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco” (Cohen, 2002, p. 97).

Dramaturgia como work in process ou obra em andamento: ainda em diálogo com Renato Cohen (1998), cuja noção de *work in process* na cena contemporânea foi discutida no Movimento 4, trabalho a dramaturgia de *Flora* como processo aberto e contínuo, alimentado e modificado pela contribuição do espectador enquanto cocriador. Nessa chave, a dramaturgia acontece na sua leitura coletiva a cada sessão, ato criativo dentro do percurso mutacional pelo qual o texto passará enquanto for performado em grupo. Assumida como processo, não como obra ou resultado, a dramaturgia de *Flora* não poderá chegar a uma versão final, sendo sempre provisória. A versão apresentada nesta tese é uma dramaturgia-piloto, ainda não experimentada com o público, uma pré-dramaturgia, um plano, um disparador para o gesto inacabado. Pensá-la como obra em andamento é debruçar-me no fluxo constante de experiências vivenciadas para compor um repertório dramático que não se esgota. Nessa compreensão, haverá a necessidade de duas escrituras: o texto escrito e performado junto aos espectadores e o diário de registro das experiências significativas que alterarão o rumo dramático de *Flora* para as reescrituras do texto.

Diálogo com a noção de programa performativo: Eleonora Fabião (2013) propõe um procedimento composicional compreendido como motor da experimentação na cena expandida. O programa performativo é o enunciado de uma performance e estabelece o “conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. [...] Claro e conciso, [...] sem adjetivos e com verbos no infinitivo” (Fabião, 2013, p. 4). O programa performativo, ao ser materializado, desprograma o artista e o seu meio, acelera circulações, provoca encontros, “faz coisas acontecerem” (Fabião, 2013, p. 5). O programa performativo se concretiza em um corpo performativo, constante oscilação entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte. Interessada nas contribuições entre performance e teatro, Fabião sugere que a prática com programas performativos amplia o campo de experiência da cena teatral para outras materialidades e temporalidades: “tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação” (Fabião, 2013, p. 8). *Flora* bebe dessa noção para experimentar dispositivos relacionais “como vias de encontro e agenciamento, como

elementos de troca e diálogo, [...] vibração performativa” (Fabião, 2013, p. 9), que possam produzir acontecimentos cênicos coletivos espontâneos e não ensaiados. Há, em *Flora*, convites feitos por frases simples, facilmente assimiladas, que incitam resposta criativa do espectador, engajam os corpos e produzem ações no espaço.

● **Desenredo**

Por fim, como próximo passo desta pesquisa, irei compartilhar a dramaturgia de *Flora* com o público, a partir de leituras abertas, onde eu possa experimentar seu potencial performativo, convivial e coparticipativo para compreender na prática as possibilidades desta obra ainda (e sempre) em construção. Pretendo realizar sessões com grupos pequenos, de 10 a 20 espectadores, distribuindo a todos o mesmo texto e propondo, sem combinados prévios, o jogo de leitura coletiva da dramaturgia. Após cada leitura farei anotações e modificações no texto, incorporando traços deixados por cada experiência-conversa. Um possível desdobramento desta etapa futura será a publicação do conjunto de textos modificados de *Flora* e do diário de bordo que descreve as experiências das leituras. A compilação desse material é o que entendo como a parte registrável e compartilhável da dramaturgia. A outra parte, inapreensível, acontece exclusivamente no ato das leituras e só poderá ser testemunhada pelos corpos ali presentes e atuantes. De volta ao enigma do convívio.

- *Flora*

Uma sala com várias janelas.

É dia. A luz diurna ilumina a sala.

Um círculo no chão, com mais ou menos quatro metros de diâmetro é delimitado por cerca de vinte vasos de plantas de variadas espécies e tamanhos. As plantas estão espaçadas pela distância de um corpo.

Há também um borrifador com água filtrada, uma tesoura de poda e uma caixa de som com bluetooth.

O encontro pode acontecer na parte da manhã ou da tarde.

Dez a vinte pessoas são esperadas para o encontro. Foi feita uma divulgação prévia para que elas aparecessem. Algumas foram pessoalmente convidadas. Foi informado que elas chegassem com quinze minutos de antecedência.

Faltam quinze minutos para o encontro.

Algumas pessoas já chegaram.

A sala está aberta, elas entram. O anfitrião ainda não está presente.

Alguma música está tocando na caixa de som bluetooth.

Faltam cinco minutos para o encontro.

A maioria das pessoas já chegou.

Algumas conversam entre si. Outras esperam em silêncio.

Talvez interajam com as plantas.

Talvez comecem a se organizar em roda, assim como estão organizadas as plantas.

Na hora exata do encontro, entra o anfitrião com um envelope pardo nas mãos.

Ele vai até a caixa de som e abaixa a música até o silêncio.

– Bom dia (*ou boa tarde*). Meu nome é Marcos. Eu sou uma parte do Grupo Quatroloscinco. Estou muito contente com a presença de vocês aqui. Obrigado por terem vindo. Escolham algum lugar pra vocês se sentarem. Para a entrada de vocês, eu escolhi a música (*nome da música e do autor*), achei que tinha a ver com o dia de hoje. Essa música (*o anfitrião contextualiza a escolha da música, que será diferente a cada encontro*).

O anfitrião se senta no chão, no espaço entre duas plantas. As pessoas se acomodam da forma que quiserem.

– Neste envelope eu tenho o texto da nossa conversa. A dramaturgia desse encontro. Inclusive isso que eu estou dizendo agora já está nele. E como eu não quero que isso seja um monólogo, eu vou distribuir esse texto pra vocês também. Podem ir passando, um por pessoa. Ótimo. Agora todo mundo tem seu próprio texto. É de vocês. Quem quiser pode levar pra casa no final. Quem não quiser, pode deixar aqui. Eu não vou reaproveitá-lo no próximo encontro. A ideia é que a cada encontro o texto ganhe algo novo. Algo descoberto ou aprendido no encontro anterior. Então, este texto foi feito especialmente para hoje.

Me acompanhem, por favor: estou na segunda página, onde está escrito **AQUI** em letras maiúsculas e em negrito. Acharam? Alguém não achou?

[...]

– Percebam que antes dessa fala que eu estou lendo agora tem um travessão. Viram? Esse travessão indica que alguém inicia uma frase. Esse alguém pode ser qualquer um de nós. Toda vez que virem esse travessão, qualquer um pode tomar a leitura e dizer a fala. Vamos fazer um teste?

– Olá, meu nome é _____, tenho ____ anos e no café da manhã de hoje eu comi _____.

– Olá, meu nome é _____, tenho ____ anos e a última vez que eu tomei um banho de chuva foi _____.

– Olá, meu nome é _____, tenho ____ anos e se eu fosse uma planta eu seria _____.

Anfitrião – Isso! Agora apareceu a palavra ANFITRIÃO antes do travessão. Isso significa que a fala é minha, OK?

– OK!

Anfitrião – Ótimo. Até aqui alguém tem alguma dúvida?

[...]

Anfitrião – Ah! E esses três pontinhos com colchetes aqui em cima são os momentos em que a gente pode conversar livremente, improvisar, surpreender, ir além do texto, fazer o que quiser. A ideia é que essa leitura compartilhada seja uma conversa. *Pausa*. E tem também essas palavras ou frases em itálico, como essa pausa que acabamos de ler. São as rubricas. Elas servem pra nos dar alguma indicação ou orientação e elas não precisam ser lidas em voz alta, apenas em pensamento.

Pausa para ser lida apenas em pensamento.

Anfitrião – E se a gente se perder nessas indicações todas, não tem problema, a gente arruma um jeito de continuar. Não existe erro. Nosso encontro vai durar no mínimo uma hora e no máximo uma hora e meia. Eu sei que todo mundo aqui tem outras coisas pra fazer.

– Agora são (*diz as horas*).

Anfitrião – Obrigado! Alguém quer colocar uma música?

[...]

– Porque você escolheu essa música?

[...]

O anfitrião começa a dançar a música. Convida alguém para dançar com ele. Outras pessoas podem dançar junto. Será que o grupo todo dança? Será que alguém não gosta de dançar? Será que alguém detesta essa música?

– A primeira vez que eu lembro de ter dançado uma música na vida foi ...

[...]

Quando a música acabar, deixemos o silêncio ecoar por um ou dois minutos.

– A memória mais antiga que eu tenho de ter dançado uma música na verdade não é uma memória. É um vídeo do meu aniversário de dois anos dançando uma música do Balão

Mágico na sala da casa com um violão de brinquedo nas mãos. Eu tava com uma chupeta na boca, tocando o violãozinho, uma camisa amarela, uma bermudinha preta, o cabelo penteado de lado... Eu dançava pela sala, olhando os adultos ao meu redor enquanto eles batiam palmas pra mim. Meu padrinho, que filmava, dizia: “olha pra câmera, Marquinhos”, mas eu não olhava. Tinha um vaso de cheflera na sala. Vocês sabem qual é essa planta? Toda casa tinha uma nos anos 90. Eu tirei a chupeta e “guardei” dentro do vaso da planta. Eu tinha essa mania, de guardar a chupeta nos vasos de planta e pegar de volta depois, às vezes até suja de terra, eu botava na boca mesmo assim. Meu pai me disse uma vez que logo que eu aprendi a andar eu tinha mania de dançar pras plantas maiores que eu. Ele dizia: “olha o tamanho daquela árvore!”, eu ia pra frente dela e dançava.

Anfitrião – Ei! Essa memória é minha!

Espalhem as plantas pelo espaço, tentando ocupá-lo o máximo possível. Enquanto isso, se alguém se sentir à vontade, é um bom momento para contar algo curioso sobre as plantas ou sobre sua relação com elas. Pode ser uma lembrança, um sonho, uma história que ouviu de alguém...

Anfitrião – Eu gosto muito de conversar com as minhas plantas. Sempre vi minha mãe fazendo isso. Ela elogiava as plantas que davam novos brotos, as que floresciam. Incentivava às que estavam mais fracas a se recuperarem. Eu achava engraçado ela fazer aquilo. Hoje sou eu que faço. Me traz calma, companhia. Pra eu que moro sozinho, não tenho filhos, sou eu, meu cachorro e minhas plantas, é uma maneira de interação. Meu cachorro já tem 13 anos, precisa de alguns cuidados especiais. É um vovozinho. Eu converso muito com ele também. Às vezes, quando eu vou aguar as plantas, coloco todas juntas no chão e chamo meu cachorro pra interagir com elas. Ele sempre cheira todas. Eu acho bonito pegar todas as plantas que eu tenho espalhadas em casa e juntar todas no chão. Uma minifloresta tropical no meio da sala. Vocês viram aquele concerto que fizeram pra um teatro cheio de plantas durante a pandemia? Foi em Barcelona, uma orquestra tocou uma obra de Puccini inteira para uma plateia só de plantas. Mais de duas mil, sentadinhas nas poltronas. Tá no *YouTube*, pra quem nunca viu. O diretor do teatro disse algo muito interessante, que: “essa ação reflete sobre uma época em que uma boa parte da humanidade está presa em lugares fechados e é obrigada a abandonar o

movimento e a natureza avança para ocupar os espaços que nós cedemos”. Ou seria recuperar os espaços que nós tomamos? Será que as plantas reagem à música, aos sons? O que vocês acham?

[...]

– “Cada planta tem uma entidade. Quem olha com óculos brutos não vê, mas para quem faz um contato sensível, a planta mostra a imagem dela. É maravilhoso porque elas se apresentam para quem elas querem.” Aílton Krenak.

O anfitrião repete a fala anterior.

Caminhemos devagar pelo espaço, ocupando os espaços entre as plantas. Quando cruzarmos com alguém, olhamo-nos nos olhos. Nossa caminhada vai durar cerca de três minutos. Esse é um bom momento para conhecer alguém que você não conhece.

Escolha uma planta e sente-se ao lado dela.

– As plantas podem enxergar. Não enxergar como a gente, com os olhos. Não essa visão direta e óbvia. Essa visão que enquadra, fotografa e captura, não. Elas enxergam de uma forma muito mais sutil através de foto-receptores que sabem distinguir cores como o vermelho e o azul. Isso faz com que as plantas consigam enxergar a luminosidade, saber se é manhã, tarde, se está escuro. E assim elas vão se movendo, crescendo, se expandindo, de acordo com essa forma própria de enxergar as cores. Isso não é incrível?

[...]

Fechemos os olhos por alguns instantes. Toque sua planta, sinta o corpo dela, sua textura, sua dimensão, sua temperatura, cheire-a, deixe que ela toque seu rosto.

– O que sua planta te disse?

[...]

– “Que metafísica têm aquelas árvores. A de serem verdes e copadas e de terem ramos. E a de dar fruto na sua hora, o que não nos faz pensar, a nós, que não sabemos dar por elas. Mas que melhor metafísica que a delas, que é a de não saber para que vivem nem saber que o não sabem?” Alberto Caeiro.

– A maior diferença entre as plantas e nós é que elas possuem uma inteligência sem centro. Enquanto em nós, tudo parte do cérebro, toda percepção, todo sentido, toda dor, toda reação, todo movimento, as plantas sentem com todo o corpo.

– Inteligência horizontal.

O anfitrião se deita. Os demais fazem o contorno do corpo dele com as plantas.

– Como você se sente aí?

[...]

Anfitrião – Vocês me vendo deitado aqui, dessa forma, o que eu pareço?

[...]

Anfitrião – Alguém pode fazer uma garoa sobre mim? Tem um borrifador por aí.

Outra pessoa se deita, em outro lugar da sala. Os demais transportam as plantas e fazem o contorno dessa pessoa.

– Como você se sente aí?

– O que mais você quer fazer?

[...]

– Eu te vejo radicalmente viva. Enraizadamente viva. Em estado vegetativo! É engraçado pensar que hoje a expressão “estado vegetativo” significa imobilidade, falta de vida, ou como define o dicionário: “viver sem atividade mental”. Viver sem atividade. Mas na origem da palavra, que vem do latim, vegetar significa crescer, se desenvolver, nutrir, expandir, animar, vivificar. Em que momento da nossa história o verbo vegetar foi transformado no seu exato oposto?

Ajudemos a pessoa que está deitada a se levantar sem alterar o contorno delimitado pelas plantas. Observemos o espaço deixado por ela.

– Ali você. As plantas nos lembrando que você esteve ali.

– Plantas podem lembrar.

Anfitrião – Não me toques, dormideira, maria-fecha-a-porta. Nomes pra mesma planta. Aquela que quando você encosta nela, ela se fecha. Muita gente aqui deve conhecer. Foi ela que mostrou pros cientistas que plantas podem lembrar. Eles fizeram uma série de experimentos, em que eles submetiam as dormideiras a um mesmo padrão de movimento que faziam elas se fecharem. Eles repetiram várias vezes e elas sempre se fechavam, até que elas pararam de se fechar. Porque? Eles pensaram. Ela se cansou? Ela entendeu que era uma repetição desnecessária? Ela percebeu que estavam brincando com a cara dela? Ela queria economizar energia? Foi aí que eles experimentaram um outro padrão de movimento, e elas se fecharam! E eles repetiram esse novo movimento, elas sempre se fechavam, até que depois de um tempo elas pararam de se fechar. Elas tinham uma lógica de aprendizado. E eles descobriram que elas guardavam esse aprendizado por mais ou menos 40 dias. Como um ser tão simples podia aprender e memorizar? Como?

– Qual foi a coisa mais recente que você aprendeu?

[...]

– Todo conhecimento é um ponto de vida, não só um ponto de vista.

– Aílton Krenak disse que o homem ocidental aprende a amar só aquilo que ele entende. E o que ele não entende, ele lida com medo, ódio. E que é por isso que o homem trata a natureza com tanta violência, porque ele deixou de ser capaz de entendê-la. Um dia, lá atrás, ele entendia as plantas, hoje não entende mais.

– Essa aqui, por exemplo, o que a gente consegue entender olhando pra ela?

[...]

– E essa daqui? A gente consegue entender?

[...]

Pegue uma planta no colo e caminhe com ela até encontrar um local que você queira deixá-la.

– Movemos as plantas. Transportamos elas pra qualquer lugar. Plantas naturais da China hoje crescem no Brasil. Árvores africanas fazem sombra na França. Flores, frutas sem nacionalidade, sem pátria, sem passaporte. Mas as plantas também são capazes de se mover sozinhas.

– Um bambu pode crescer até um metro em um único dia. A gente não vê porque a gente não para pra olhar, nosso olho animal não dá conta de acompanhar. Mas as plantas se movem sozinhas, mudam até de lugar.

– A floresta amazônica está subindo os Andes. As plantas se movem em busca daquilo que elas mais precisam. Luz, água, nutrientes, espaço. Rompem pedras, levantam calçada, atravessam cercas, muros. Não existe fronteira pras plantas. Nossos mapas geopolíticos não significam nada pra elas. Uma árvore palestina pode lançar suas sementes em solo israelense sem que os exércitos percebam. Uma dália mexicana pode estar crescendo agora em solo norte-americano, contra todos os muros, cercas, arames farpados.

– “Ver as plantas reagindo aos pequenos raios de sol me dá esperança.”

– Que bonito isso.

– É Denilson Baniwa.

Observemos onde cada planta foi colocada. Se sentir curiosidade, pergunte porque colocaram aquela planta naquele lugar.

[...]

Escolha uma planta. Troque de lugar com ela. Tente sentir o que é estar no lugar onde ela está. Fiquemos nestes lugares, parados, por alguns minutos. Vamos conversar a partir destes lugares.

– Como é estar aí nesse lugar?

[...]

– Imagina ficar nesse lugar por cinco, dez, quinze anos, cem anos.

– Se a gente pudesse se mover num tempo diferente, mais largo.

– Se a gente pudesse confundir o mover com o ficar. Mudar com permanecer. Fugir com perseverar. Se a gente pudesse se multiplicar mil vezes. Crescer pros lados. Reflorestar o imaginário.

– Imaginem se essa sala começa a pegar fogo. O que nós faríamos?

– Correríamos, gritaríamos!

– Quebraríamos as janelas, chamaríamos os bombeiros!

– As plantas não fariam nada disso. Se ninguém as tirasse daqui, elas seriam queimadas.

– Pensemos maior. Um incêndio enorme, como esses que acontecem no pantanal, no cerrado. Você olha as imagens depois, pela TV, e fica triste porque está tudo incinerado, sem vida, morto. *Pausa*. Em poucos dias, brotos de um verde vibrante começam a despontar. Em alguns meses, ramos, folhagens, em menos de um ano, toda uma nova cobertura. Elas sabem sobreviver. Elas estão aí há 600 milhões de anos. Comparado com o tempo delas, a gente acabou de chegar.

– Dizem que toda vida na Terra compartilha um ancestral comum que remonta a bilhões de anos. Um organismo unicelular que deu início ao processo de variação de espécies. Os vegetais decidiram-se pela vida a partir da permanência, fixar no solo pra aguentar toda e qualquer adversidade. Os animais decidiram-se pela migração, ir atrás do alimento, fugir do predador, responder a tudo através do movimento. Qual das estratégias parece melhor?

[...]

– As plantas aprenderam a se comunicar pelas folhas, flores, galhos, troncos, mas principalmente pelas raízes. É lá embaixo, onde a gente nem vê, que elas conversam entre si, se entendem, trocam conhecimentos. Sábias, silenciosas, discretamente eternas, misteriosamente inteligentes.

– O que será que elas conversam? Que segredos elas guardam?

– Estão combinando de sobreviver. Adiado o fim do mundo.

– Segurando os barrancos da vida.

Anfitrião – Os prédios, os automóveis, as fibras óticas, os satélites, os livros, as peças de teatro, os filmes, a Odisseia de Homero, a teoria da relatividade, a bomba de hidrogênio, a internet, as fotos analógicas, os mapas, as leis, as escrituras sagradas, as partituras, as esculturas, os quadros, as pirâmides, os coliseus, os templos, as mais de sete mil línguas, os arquivos, as bibliotecas, as naves espaciais. Isso tudo só faz sentido pra nossa espécie. Um dia nada disso vai importar mais. E, calmamente, as plantas vão retomar todos os lugares, vão encobrir nossas maravilhosas construções, vão se sobrepor a tudo o que a gente demorou milhares de anos pra construir. E isso me faz pensar que inteligência e sabedoria não é só inventar coisas incríveis, é também saber sobreviver. Simplesmente sobreviver. “O ser humano é muito interessante, mas tem coisa muita mais interessante que o ser humano por aí”.

– Que bonito isso.

– É Aílton Krenak.

– “O porvir será vegetal ou não será”.

– Que bonito isso.

– É Evando Camacã.

Agora é um bom momento para alguém escolher uma música. Enquanto a música toca, vamos refazer a composição do espaço com os corpos das plantas e pessoas. Quem começa?

[...]

Anfitrião – Nas próximas oito páginas desse texto existem oito diferentes convites. Vocês podem escolher qualquer um deles e ler em voz alta. Não precisa ser na ordem das páginas. É até melhor que não seja. O mais legal é não ler antes, tente se surpreender. Será ótimo se a gente conseguir fazer todos, mas também não é necessário. Lembrem-se que este encontro tem hora certa pra acabar. E eu estou de olho no tempo. Vamos até onde der. Quem começa?

A partir de agora, uma pessoa escolhe um dos oito convites. Faremos quantos convites for possível até o limite do tempo deste encontro.

– Convite Um:

Procuramos o lugar mais iluminado da sala, onde a luz do sol mais incide. Ficaremos ali juntos, tentando aproveitar a luz de maneira igualitária. Quando estivermos juntos, uma pessoa irá contar uma história em que o sol tenha sido importante na sua vida.

[...]

– Convite Dois:

Escolha uma planta, coloque-a em um lugar de destaque. Vamos inventar um nome pra ela, de onde veio, sua idade, o que ela faz, quem são seus pais, quais seus sonhos, seus medos, pra onde ela quer ir.

[...]

– Convite Três:

Escolha uma planta. Pegue-a no colo. Conte a ela um segredo verdadeiro. Algo bastante íntimo que ninguém irá saber, apenas ela.

[...]

– Convite Quatro:

Pegue a tesoura de poda. Escolha uma planta que você ache que precisa de poda e corte-a!

[...]

– Convite Cinco:

Escolha uma planta para levar para casa quando este encontro acabar. Conte a todos os motivos da sua escolha.

[...]

– Convite Seis:

Escolha uma planta e imite a sua forma. Tente se parecer o máximo possível com ela. Tente sê-la.

[...]

– Convite Sete:

Crie um jardim de pessoas. Borrife-o quando estiver pronto.

[...]

– Convite Oito:

Escolha uma música, coloque para tocar e invente uma dança vegetal. Dance como se fosse uma planta. Ensine a dança aos demais.

[...]

Anfitrião – Nosso tempo acabou. Chegou o momento de desmanchar esse encontro. E a gente vai se espalhar por aí, como sementes voando longe na carona do vento. Alguns aqui vão se ver novamente. Outros nunca mais se encontrarão. Alguns vão voltar pra casa, outros vão pra outro compromisso, e tem uns que ainda nem sabem pra onde vão. E enquanto a gente se esparrama pelo mundo, pelos dias, cheios de pressa e preocupação, elas vão continuar aqui, fingindo estarem paradas em seus vasos. Mas se alguém voltar aqui outro dia, pode se surpreender ao ver que elas já estão em outro lugar, com outro tamanho, outra fisionomia. Pode ser até que alguma delas já tenha fugido do seu vaso e ido parar em outras terras. E daqui a quarenta anos, seu filho, seu neto, aquela criança do vizinho que você escuta brincar, ou um estranho que ainda nem nasceu, vai se sentar à sombra dela pra ler um livro, pra fazer um piquenique, pra fumar um cigarro e tomar uma decisão muito importante, pra descansar depois de uma caminhada, pra chorar depois de um dia difícil, pra olhar pra ela e perguntar em pensamento: “como é que você chegou aqui?”



Fig. 30. Plantas reunidas na sala da minha casa e meu cachorro Caê. Arquivo pessoal. 2024.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Maria Helena M. B. Memória, narrativas e pesquisa autobiográfica. *Revista História da Educação*, v. 7, n. 14, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/30223>. Acesso em: 5 nov. 2022.

ANDRADE, Eduardo dos Santos. *O espaço encena: teatralidade e performatividade na cenografia contemporânea*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2019. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13249>. Acesso em: 6 out. 2023.

ANDRADE, Welington. O teatro, um documento do real; o Estado de direito, uma ficção. *Revista CULT*, 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-teatro-um-documento-do-real-o-estado-de-direito-uma-ficcao/>. Acesso em: 13 nov. 2022.

ARAÚJO, Charles Valadares Tomaz de. *Teatro é infância e memória: o menino que há no homem*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2019. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/EBAP-BBLQMA/1/teatro__inf_ncia_e_mem_ria__charles_valadares.pdf. Acesso em: 22 mai. 2022.

ATHIÊ, Joyce. Teatro sem medo da interação: Espetáculos contemporâneos exploram, de diversas formas, a relação de convívio entre atores e o público. Caderno Magazine, *Jornal O Tempo*. Belo Horizonte, 3 jan. 2016a. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/teatro-sem-medo-da-interacao-1.1203869>. Acesso em: 22 out. 2022.

_____. A violência dos afetos: Quatroloscinco prepara novo espetáculo em que explora a relação de corpos individuais e coletivos. Caderno Magazine, *Jornal O Tempo*. Belo Horizonte, 31 jul. 2016b. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/a-violencia-dos-afetos-1.1346964>. Acesso em: 6 jun. 2022.

AUSTIN, John. L. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes Souza. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1990.

AYER, Mauricio. Poema como partitura, leitor como performer: outro corpo em outro tempo. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 21, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2117591>. Acesso em 7 dez. 2022.

AZEVEDO, Amílton de. Fotos de dentro, fotos de fora; homens que brincam, homens que choram. *Site Ruína Acesa*, 30 mar. 2019. Disponível em: <https://ruinaacesa.com.br/aquilo-que-meu-olhar/>. Acesso em: 13 jul. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BASTOS, Márcio. Magiluth: maduro e sem medo de ousar. *Site Revista Continente*, 1 mar. 2022. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/magiluth—maduro-e-sem->

medo-de-ousar. Acesso em: 30 jul. 2023.

BAUMAN, Zygmunt. *Libertad*. Buenos Aires: Losada, 2007.

BENEVENUTO, Assis; COLETTA, Marcos. *É só uma formalidade/Outro Lado*. Belo Horizonte: Selo Questão de Crítica/Editora Multifoco, 2013.

_____; _____. *Fauna*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIANCHI, Paloma. *Manifesto do impossível e da responsabilidade da arte*. Caderno de Leitura n. 156 – Série Intempestiva. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022.

BOAL, Augusto. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

_____. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

BONFITTO, Matteo. Descartes e a espessura do impalpável. In: ICLE, Gilberto (org.). *Descrever o inapreensível. Performance, Pesquisa e Pedagogia*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Carolina. Grupo carioca Foguetes Maravilha mostra criatividade e interação com o público em duas peças. *E-Mais – Jornal Estado de Minas*, 16 mai. 2012. Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2012/05/16/noticia-e-mais,101365/grupo-carioca-foguetes-maravilha-mostra-criatividade-e-interacao-com-o-publico-em-duas-pecas.shtml>. Acesso em: 22 jul. 2023.

BROOK, Peter. *Fios do tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BUTLER, Judith. Vida Precária. *Contemporânea – Revista de Sociologia UFSCar*, v.1, n.1, 2011. Disponível em: <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3>. Acesso em: 10 out. 2022.

CAETANO, Nina. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. *Sala Preta*, v. 6, 2006. Doi: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p145-154. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57304>. Acesso em: 11 out. 2023.

CARREIRA, André. Espacialidades e intimidade: ocupação do espaço e o projeto do real no teatro. *Ilinx: Revista do Lume*, Campinas, v. 4, dez. 2013. Disponível em: <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/278/258>. Acesso em: 11 jul. 2023.

CARVALHO, Rafael Rodrigues. *Acontecimento e convívio no ato de espetar: práticas de*

transformação do espectador teatral. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019. Disponível em: <https://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/11852>. Acesso em: 5 de outubro de 2023.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLETTA, Marcos. *A formação do ator no contexto da prática de grupo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2014.

_____. *Origami*. Texto apresentado no projeto Janela de Dramaturgia 2015. Não publicado, 2015.

CORNAGO, Óscar. Y despues de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. *Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n. 26, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8197>. Acesso em: 10 dez. 2022.

COSTA, Júlia Morena. Actos de memoria: entrevista a Guillermo Calderón. *Abehache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*. V.1, n. 9. São Paulo: ABH, 2016.

DAL FARRA, Alexandre. Por um teatro que coloque o mal em cena. *Site Revista Cult*, 15 mai. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/por-um-teatro-que-coloque-o-mal-em-cena>. Acesso em: 3 jun. 2022.

DAWSEY, J. C. Descrição tensa (Tension-Thick Description): Geertz, Benjamin e Performance. *Revista de Antropologia*, v. 56, n. 2, 2013. Doi: 10.11606/2179-0892.ra.2013.82470. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/82470>. Acesso em: 18 dez. 2022.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DESGRANGES, Flávio. *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. São Paulo: Hucitec, 2017.

_____. Instâncias da relação entre teatro e público: o espectador como participante do ato teatral. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 36, 2019. Doi: 10.5965/1414573103362019085. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/15771>. Acesso em: 6 jan. 2023.

_____. O que eu signifco diante disso: ação artística com espectadores teatrais. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 10, n. 2, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/94955>. Acesso em: 6 abr. 2023.

DI FANTI, Maria da Glória Corrêa. A linguagem em Bakhtin: pontos e pespontos. *Veredas — Revista de estudos linguísticos*, v.7, n.1, jan./dez. 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/25268>. Acesso em: 4 out. 2023.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Desmontagem cênica. *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*. Universidade de Uberlândia, v. 1, n. 1, jan.-jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.26.1.107-128>. Acesso em: 22 ago. 2022.

_____. ; LEAL, Mara (Orgs.). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *Por que arte-educação?* Campinas: Papirus, 1996.

DUBATTI, Jorge. Jorge Dubatti: teatro como acontecimento convivial – entrevista feita por Luciana Romagnolli e Mariana de Lima e Muniz. *Site Horizonte da Cena*, 2015. Disponível em: <https://www.horizontedacena.com/jorge-dubatti-teatro-como-acontecimento-convivial/>. Acesso em: 16 dez. 2022.

_____. *O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Revista Contracorpos*, v.10, n.3, 2010. Disponível em: <https://periodicos.univali.br/index.php/rc/article/view/2256/1721>. Acesso em: 17 set. 2022.

_____. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. *Ilinx – Revista do Lume*, n. 4, 2013. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 17 dez. 2023.

_____. ; LEPECKI, A. (Orgs.). *Ações: Eleonora Fabião*. Rio de Janeiro: Itaú Cultural, 2015.

FABRINI, Verônica. Arte e vida. *Revista Aspás*, v. 4, n. 1, 2014. Doi: 10.11606/issn.2238-3999.v4i1p3-13. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/82956>. Acesso em: 7 dez. 2023.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. *Itinerários*, n. 40, 2015. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>. Acesso em: 2 out. 2023.

FALS BORDA, Orlando. *Una Sociología sentipensante para la América Latina*. México: Sigilo XXI Editores; Buenos Aires: CLACSO, 2015.

FÉRAL, Josette. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *SubStance*, vol. 31, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3685480?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 11 ago. 2023.

_____. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, v. 8, p. 197-210, 2008.

_____. *Além dos limites. Teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo:

Perspectiva, 2015.

_____. O extremo contemporâneo por Josette Féral – entrevista com Luciana Romagnolli. *Site da MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo*, 10 mar. 2015. Disponível em: <https://mitsp.org/2015/o-extremo-contemporaneo-por-josette-feral/>. Acesso em: 30 out. 2022.

FERES ELIAS, Larissa Cardoso. O tapete na poética de Peter Brook: suporte material do conceito de espaço vazio. *Anais ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1625>. Acesso em: 25 mai. 2022.

FERNANDES, Ciane. Entre escrita performativa e performance escrita: o local da pesquisa em artes cênicas com encenação. In: *Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes*, 5., 2008, Belo Horizonte: ABRACE, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1607>. Acesso em: 01 dez. 2022.

FISCHER-LICHTE, Erika. Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between. *Textures – Online Platform for Interweaving Performance Cultures*, 11 aug. 2010. Disponível em: <https://www.textures-archiv.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/wp-content/uploads/2010/08/interweaving-cultures-in-performance.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2023.

_____. *Estética de lo performativo*. Trad. Diana González Martín e David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2011.

_____. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Translated by Mirnou Arjomand. New York: Routledge, 2014.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. *Lugar e convívio como prática espacial e tessitura cênica: as performances urbanas do Coletivo Contraponto*. 2015. Tese de Doutorado em Artes. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GERMANO, Nardo. *[Autor]retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta: Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma Taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral dos espectadores nas artes participativas e interativas*. Tese de Doutorado em Artes Visuais – Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP. São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-03092012-185938/publico/tesenardogermano2012.pdf>. Acesso em: 01 out. 2023.

GOMES, Rafael. O diário de R.: dramaturgia dos atores. *Blog Ele Precisa Começar*, 13 mar. 2009. Disponível em: <https://eleprecisacomecar.blogspot.com/2009/03/o-diario-aberto-de-r-dramaturgia-dos.html>. Acesso em: 25 jul. 2023.

GROTOWSKI, Jerzy. Respuesta a Stanislavski. *Revista Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*, año 3, n. 11-12, Jan. 1993.

_____. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições Sesc SP/ Perspectiva, 2010.

_____. Performer. [1988]. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. Disponível em: <https://performatus.net/traducoes/performer/>. Acesso em: 2 abr. 2022.

GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*. Programa do Espetáculo – impresso. São Paulo, 2002.

GUELLOUZ, Mohamed Aziz. *Théâtre Citoyen: un modèle d'avenir*. 2007. Dissertação de Mestrado – PAEIC Programme d'Apprentissage Expérientiel par l'Intervention Communautaire de l'Université de Sherbrooke, Quebec, Canadá, 2007.

GUELTON, Bernard; KERINSKA (Trad.), N.; RAUSCHER (Trad.), B. Ficções e interações: as ficções artísticas e a questão do espaço. *ouvirOUver*, v. 9, n. 2, 2015. Doi: 10.14393/OUV12-v9n2a2013-12. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/29413>. Acesso em: 3 ago. 2023.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HANSEN, Júlia de Carvalho. *Seiva, veneno ou fruto*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2018.

_____. *Ver o que o canto ensina a ver*. Caderno de Leituras. n. 57. São Paulo: Chão da Feira, jan. 2017.

HAPPENING. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>. Acesso em: 17 de out de 2023.

HORTA, Diogo; MUNIZ, Mariana de Lima e. O Sistema Impro e a criação teatral. *Revista Aspas*, v. 5, n. 1, 2015. Doi: 10.11606/issn.2238-3999.v5i1p47-59. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/90166>. Acesso em: 25 fev. 2023.

HYSTERIA. *Vídeo do espetáculo*. Gravação realizada em 2009. YouTube, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AN5GGiXwUUU>. Acesso em: 4 jul. 2023.

JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?* São Paulo: Editora 34, 2012.

KAPROW, Allan; BASBAUM, Ricardo (Trad.) A educação do An-artista, parte II. In: *Concinnitas – Revista do instituto de Artes da UERJ*. Ano 5, n. 6, jul. 2004. Disponível em: <https://www.concinnitas.uerj.br>. Acesso em: 19 nov. 2023.

KRENAK, Aílton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAMPEJO, Filipe. Projeto Fauna. *Site Filipe Lampejo*. 2021. Disponível em: <https://filipelampejo.com/projetos/fauna>. Acesso em: 8 nov. 2022.

LEFEBVRE, Henri. *A re-produção das relações de produção*. Porto: Publicações Escorpião, 1973.

_____. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LEONARDELLI, Patrícia. Corpo da consciência e possíveis dramaturgias da memória que dança. *Cena*, n. 9, 2011. Doi: 10.22456/2236-3254.20847. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20847>. Acesso em: 12 ago. 2023.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LUQUES, Solange Ugo. Cronotopo – a teoria bakhtiniana em sala de aula. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 15, n. 1, 2016. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/9429>. Acesso em: 17 nov. 2023

MACHADO, Marina Marcondes. *A Flor da Vida / Sementeira para a fenomenologia da pequena infância*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC SP, 2007. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/16289/1/Marina%20M%20Machado.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2023.

_____. Teatralidades no Corpo – o espaço cênico somos nós. *Sala Preta*, v. 11, n. 1, 2011. Doi: 10.11606/issn.2238-3867.v11i1p17-26. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57461>. Acesso em: 4 nov. 2023.

_____. Só Rodapés: um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria. *Revista Rascunhos*, v. 2, n. 1, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/28813/17060>. Acesso em: 27 mai. 2022.

_____. Dramaturgia de papeizinhos: Obra em andamento na plasticidade de textos em fragmentos. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos em Literatura e Crítica Literária*, n. 30, 2023. Doi: 10.23925/1983-4373.2023i30p114-133. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/61185>. Acesso em: 29 nov. 2023.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Até que ponto, de fato, nos comunicamos?* São Paulo: Paulus, 2007.

_____. Ensaio sobre a Incomunicação. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, v. 9, n. 17, 2014. Disponível em: <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/85>. Acesso em: 12 out. 2023.

_____. *Comunicação do sensível*. São Paulo: ECA/USP, 2019.

MARQUES. Luiz Fernando. Grupo XIX de Teatro celebra uma década na Vila Maria Zélia

com mostra de repertório. Entrevista concedida a Dirceu Alves Jr. *Blog Na Plateia – Veja São Paulo*, 7 fev. 2014. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/na-plateia/grupo-xix-de-teatro-celebra-uma-decada-na-vilamaria-zelia-com-mostra-de-repertorio/>. Acesso em: 10 out. 2022.

MARTINS, Gustavo. A criação coletiva de Hysteria. *Jornal da USP*, 29 abr. 2002. Disponível em: <https://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp595/pag17.htm>. Acesso em: 26. jul. 2023.

MELLÃO, Gabriela. Espetáculo às avessas. *Blog Ele Precisa Começar*, ago. 2009. Disponível em: <https://eleprecisacomecar.blogspot.com/2009/08/espetaculo-as-avessas.html>. Acesso em: 21 jul. 2023.

MENDES, Julia Guimarães. *Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano em cena contemporânea*. 2017. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Doi:10.11606/T.27.2017.tde-31102017-145052. Acesso em: 10 mar. 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MUNIZ, Mariana de Lima e. Entrevista para o site Mistura. *Site Mistura*, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://www.misturateatro.com/mariana-muniz>. Acesso em: 25 fev. 2023.

NARDIM, Thaise. Três esboços de horizontes imprecisos – lentes de Allan Kaprow para pensar a performance hoje. *Conceição/Conception*, Campinas, vol. 2, n. 1, jan-jun, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647715/14594>. Acesso em: 19 nov. 2023.

OLIVEIRA, Valéria M. de; SATRIANO, Cecília. R. Narrativa autobiográfica do próprio pesquisador como fonte e ferramenta de pesquisa. *Linhas Críticas*, v. 23, n. 51, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/linhascriticas/article/view/8231>. Acesso em: 16 abr. 2022.

OLIVEIRA NETO, Raymundo Firmino. Autoria e colaboração no campo da arte e tecnologia: o processo de desenvolvimento de instalações artísticas interativas. *Artefactum – Revista de estudos em Linguagem e Tecnologia*, v. 20, n. 1, 2021. Disponível em: <https://www.artefactum.rafrom.com.br/index.php/artefactum/article/viewFile/1903/912>. Acesso em: 6 mar. 2023.

PAIS, Ana. *Comoção: os ritmos afectivos do Acontecimento teatral*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letra, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/12095/1/ulsd068940_td_tese.pdf. Acesso em: 3 jun. 2022.

_____. *Ritmos Afectivos nas Artes Performativas*. Lisboa, Portugal: Colibri, 2018.

_____. Apresentação Dossiê. *Dramaturgias*, n. 18, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/41290>. Acesso em: 18 dez. 2022.

PAIXÃO de JL [A]. Direção de Carlos Nader. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2014 (82 min).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEDROSA, Pedro Henrique. Fauna: Um teatro performativo da extinção ou uma construção já em ruína. *Cena em Pauta – Blog de Teatro de Belo Horizonte*, 21 fev. 2017. Disponível em: <https://cenaempauta.wordpress.com/2017/02/21/fauna-um-teatro-performativo-da-extincao-ou-uma-construcao-ja-em-ruina/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PESSOA, Desirée. Allan Kaprow: o happening e a ética do corpo. *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, v. 8, n. 3, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/26833/14919>. Acesso em: 20 nov. 2023.

PIVOTTO, Fernando. Sobre “Fauna”. *Tudo, menos uma crítica – Medium*. 18 fev. 2019. Disponível em: <https://fernandopivotto.medium.com/sobre-fauna-6e1c20976e02>. Acesso em: 16 jul. 2023.

QUINTELA, Gabriela. Ator usa humor e vigor físico no monólogo Ele Precisa Começar. *TVFolha – Folha de S. Paulo*, 12 mar. 2009. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/multimedia/tvfolha/2009/03/533394-ator-usa-humor-e-vigor-fisico-no-monologo-ele-precisa-comecar-assista.shtml>. Acesso em: 25 jul. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. *A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro*. 2010. Dissertação de Mestrado em Teoria e Prática do Teatro. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Doi:10.11606/D.27.2010.tde-10112010-155158. Acesso em: 10 abr. 2023.

RECHDAN, Maria Letícia. Dialogismo ou polifonia? *Revista de Ciências Humanas*, v. 9, n. 1, Taubaté, 2003. Disponível em: <https://www.felsemiotica.com/descargas/Almeida-Rechdan-Maria-Let%C3%Adcia-de-Dialogismo-ou-polifonia.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

ROCHA, Felipe. Ele precisa começar. *@Dramaturgia – Antologia de Novas Escritas Cênicas. Novas Dramaturgias*, 2007. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/512065507/Ele-Precisa-Comecar-Felipe-Rocha>. Acesso em: 23 jul. 2023.

_____. Entrevista. *Site Nossa Janela*, 11 mar. 2020. Disponível em: <https://sitenossajanela.com.br/2020/03/felipe-rocha.html>. Acesso em: 23 jul. 2023.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. *Espaço do jogo: espaço cênico teatro contemporâneo*.

Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/RAAO-7G6JH8>. Acesso em: 22 set. 2023.

RODRIGUES DA SILVA, Éder. *A dramaturgia performática de César Brie e Mickaël de Oliveira: textos, contextos e processos de criação junto aos grupos Teatro de los Andes, da Bolívia, e Colectivo 84, de Portugal*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-AL4GGF>. Acesso em: 10 dez. 2022.

ROLIM, Michele. Mateluna: chileno Guillermo Calderón segue tensionando os limites da ação política do teatro. *Site Ágora – Crítica Teatral*, 2017. Disponível em: <https://www.agoracriticatratral.com.br/criticas/137/mateluna>. Acesso em: 10 nov. 2022.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. The Museum of Contemporary Art: Los Angeles, 1999. Disponível em: <https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2023.

ROMAGNOLLI, Luciana Eastwood. Porque a vida não é bonita o bastante: crítica do espetáculo *É Só uma Formalidade*, do grupo mineiro Quatroloscinco. *Revista Eletrônica Questão de Crítica*, 25 set. 2010. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/09/porque-a-vida-nao-e-bonita-o-bastante/>. Acesso em: 5 dez. 2022.

_____. Um dispositivo dramaturgico contra a alienação. *Site Horizonte da Cena*, 2013a. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B1Exv6hfSDU9XzNYTWVsdilIMGs>. Acesso em: 8 nov. 2022.

_____. *Convívio e presença como dramaturgia: a dimensão da materialidade e do encontro nas criações da Companhia Brasileira de Teatro*. Belo Horizonte: UFMG, 2013. Dissertação de Mestrado em Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013b.

_____. *Dramaturgias conviviais: formas para experiências do comum*. 2019. Tese de Doutorado em Teoria e Prática do Teatro. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Doi:10.11606/T.27.2019.tde-19022021-123957. Acesso em: 10 nov. 2023.

SAADI, Fátima. Ele precisa começar. *Site de Alex Cassal*, 2009. Disponível em: <https://www.alexassal.com/works/ele-precisa-comecar>. Acesso em: 17 jul. 2023.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: CosacNaify, 2015.

_____. Safatle: “Em política, entrar em confrontação é desconstruir circuitos de afetos”. Palestra proferida na Universidade Federal da Bahia. *UFBA em Pauta*, 09 mai. 2016. Disponível em: https://ufba.br/ufba_em_pauta/safatle-em-pol%C3%Adtica-entrar-em-

confronta%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-desconstruir-circuitos-de-afetos. Acesso em: 9 jun. 2023.

_____. *Expectação – Encontro com Vladimir Safatle*. YouTube – Grupo Quatroloscinco, 1 mar. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IBjKtKMqojQ>. Acesso em 20 set. 2023.

_____. A democracia é algo que ainda não existe. #prontofalei2023 – FENAE. YouTube, 16 jun. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PDoDuZc7IIY>. Acesso em: 4 nov. 2023.

SALES, Fernando Romani. O desmonte da cultura brasileira. *Agenda de emergência*, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://agendadeemergencia.laut.org.br/linhas-tematicas/o-desmonte-da-cultura-brasileira/>. Acesso em: 10 out. 2023.

SÁNCHEZ, José Antonio. Dispositivos poéticos III. *Parataxis 2.0*, 2016. Disponível em: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/05/22/dispositivos-poeticos-iii/>. Acesso em: 10 setembro de 2022.

SANTOS, C. M. dos; BIANCALANA, G. R. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. *Revista Aspás*, v. 7, n. 2, 2017. Doi: 10.11606/issn.2238-3999.v7i2p53-63. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980>. Acesso em: 3 nov. 2022.

SANTOS, Elizângela. Sobre uma estética relacional. *Leituras Contemporâneas – Narrativas do século XXI*. 16 dez. 2015. Disponível em: <https://leiturascontemporaneas.org/2015/12/16/sobre-uma-estetica-relacional/>. Acesso em: 26 set. 2023.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, ano 2, n. 12. Rio de Janeiro: NEPPA/UNIRIO, 2003.

SCHENKER, Daniel. A força que vem de Minas. *Revista da SBAT*, n. 530. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, mar/abr. 2012.

SERODIO, Liana A.; PRADO, Guilherme V. T. Escrita-evento na radicalidade da pesquisa narrativa. *Educação em Revista*, n. 33, 2017. Disponível em http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-46982017000100106&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 19 jul. 2023.

SILVA, José Jackson; TORRES NETO, Walter Lima. Considerações sobre o conceito de site-specific no Teatro Brasileiro. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, v. 2, n. 38, ago. 2020. Doi: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200025>. Acesso em: 26 jul. 2023.

SMALL, Daniele Ávila. A loucura como projeto em Hysteria. *Revista Eletrônica Questão de Crítica*, 2 abr. 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/04/hysteria/>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SOARES, Nicolas. Não diga meu nome: devaneios de proximidade. *Revista do Colóquio*, n. 6, Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7717>. Acesso em: 30 mai. 2022.

SOUZA, Emerson da Cunha de. *Das performatividades: eu, Antônio e as pornografia*s. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Fortaleza, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/9704>. Acesso em: 27 nov. 2022.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TALAMONI, Ana Carolina B. O programa da descrição densa. In: *Os nervos e os ossos do ofício*. São Paulo: Editora UNESP, 2014. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/2s7y9/pdf/talamoni-9788568334430-06.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2023.

TAVARES, Gonçalo M. *Homenagem. 1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. *Investigações. Novalis*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2020.

TOLEDO, Daniel. Teatro desdobrado. *Blog Janela de Dramaturgia*. 17 set. 2015. Disponível em: <https://janeladedramaturgia.wordpress.com/2015/09/17/teatro-desdobrado-por-daniel-toledo/>. Acesso em: 30 out. 2022.

TROTTA, Rosyane. Autoria coletiva. *Olhares*, v. 1, n. 1, 2015. Doi: 10.59418/olhares.v1i1.9. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/olhares/article/view/9>. Acesso em: 16 dez. 2022.

VELOSO, Caetano. *Qualquer Coisa*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1975.

VIEIRA, Débora Olívia. *Improvisação e dramaturgia: o lugar da improvisação teatral na escrita dramática*. Dissertação de Mestrado em Letras. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8FDLLN>. Acesso em: 26 fev. 2023.

WOLFFER, Lorena. Cada performance é uma história. In: DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana; LEAL, Mara (Orgs.). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

WOLFORD, Lisa. Introduction: Objective Drama, 1983-86. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa (Org.). *The Grotowski Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1997.

ZAPATA, Miguel Rubio. Grupo e Memória: viagem à fronteira. *Revista Rascunhos*, v.8, n.1, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/59591>. Acesso em: 20 out. 2022.