Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Andréa do Amparo Carotta De Angeli

Respiros

Por um estado de jogo entre o teatro e a clínica

Mestrado em Psicologia Clínica

São Paulo

2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Andréa do Amparo Carotta De Angeli

Respiros

Por um estado de jogo entre o teatro e a clínica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia Clínica sob a orientação da Prof.ª Dr.ª Suely Belinha Rolnik.

São Paulo

2008

_____

_____

_____

Banca Examinadora

E era bom. "Não entender" era tão vasto que ultrapassava qualquer entender – entender era sempre limitado. Mas não entender não tinha fronteiras e levava ao infinito (...) Não era um não entender como um simples de espírito. O bom era ter inteligência e não entender. Era uma benção estranha como a de ter loucura sem ser doida. Era um desinteresse manso em relação às coisas ditas do intelecto, uma doçura de estupidez.[1]

Clarice Lispector

[1] Lispector, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1969], p.43-4.

Aos meus três esquizo-orientadores

Suely, Orlandi e Peter.

Ao meu avô.

E ao meu amor, que me levou ao(s) teatro(s).

Agradecimentos

> *O nome próprio não designa um sujeito, mas qualquer coisa que se passa pelo menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos. Os nomes próprios não são nomes de ninguém, mas de povos e de tribos, de faunas e de floras, de operações militares ou de tufões, de coletivos, de sociedades anônimas e de gabinetes de produção.*[2]
>
> Gilles Deleuze

A minha orientadora Suely Rolnik, que me apresentou um outro modo de produção do conhecimento, apoiou incondicionalmente todas as minhas variações sobre o tema e ajudou a sustentar a fragilidade necessária para que este trabalho fosse produzido. E, principalmente, por ter me ajudado a afirmar um modo de escrita com toda a precariedade que ele engendra.

Ao querido mestre Luís B. Orlandi pelas muitas leituras, indicações de textos e conceitos, pela generosa disponibilidade e acolhimento das muitas fases deste processo de aprendizagem e de escrita.

A Peter Pál Pelbart pela disponibilidade e acolhimento de minhas questões, pela leitura cuidadosa de alguns textos e indicações de caminhos.

A Maria Isabel Guirardi por ter me ensinado a olhar a clínica com olhos de pesquisador, e ter acompanhado meus primeiros movimentos como terapeuta cunhando o termo *mambembear* para descrevê-los.

A Elizabeth Lima pelo feliz encontro que me proporcionara com sua dissertação de mestrado, que me engravidou no final da graduação em terapia ocupacional, pelas muitas trocas no agenciamento e em outros espaços, pelo apoio para que me aventurasse por esses caminhos no Núcleo de Subjetividade....

À equipe do Laboratório de Estudos sobre o Cotidiano e a Deficiência pelo apoio e compreensão da necessidade de tempo que este trabalho exigiu.

---

[2] Deleuze, G. & Parnet, C. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'água, 2004, p.69.

A Flávia Liberman pela escuta afinada, leitura dedicada, amizade e trocas que extrapolam o campo da escrita. E, ainda, por ter me ajudado a perceber que minha escrita se situava entre o teatro e a clínica.

A Cristiane Mesquita pela amizade sincera e forte surgida no núcleo e que deriva por muitas linhas, pela parceria e incentivos, pelo olhar aguçado que viu na minha escrita sua potência cênica.

À Annita por essa amizade delicada e acolhedora que nasceu na feitura desse trabalho, pelas conversas e reflexões, pela parceria no momento em que me aventurei pela teoria literária com Beckett, pelo apoio e incentivos constantes.

Ao Breno pelas conversas desterritorializantes e invenções que me ajudaram a elaborar um pedaço importante do texto.

Ao Luís Eduardo Aragon por ter me acompanhado sem hesitar em um momento difícil que foi o da qualificação, por sua presença, atenção e auxílios com os conceitos. Pelos belos disparos do agenciamento coletivo da clínica.

A Lucimar Belo por suas leituras atentas, seu cuidado, suas palavras quentes e colorantes, pelos bons encontros. A Juliana Dornelles pela amizade e presença marcante nas leituras, nos grupos de orientação, nos bate-papos acerca do teatro... A Ana Paula pela amizade e parceria em diferentes momentos desta escrita.

Aos muitos colegas dos grupos de orientação que me agüentaram, me ouviram, escreveram comigo e me acompanharam enriquecendo e multiplicando meus textos.

Ao Fábio de Souza Andrade por sua generosa contribuição na ocasião da qualificação, sua atenção e disponibilidade ao longo de um semestre em meus estudos com Beckett.

A Lílian Soares, que dividiu comigo suas experiências no teatro, compondo o ânima Dois e suas experimentações.

Aos meus estagiários, bolsistas, pacientes, participantes das oficinas de teatro, que ao longo destes anos experimentaram comigo novos conceitos e palavras,

invenções de estratégias clínicas e cênicas, e que puderam compor espaços e tempos comigo de maneira a respeitar minha dedicação à dissertação. Especialmente aos ex-alunos que compuseram o grupo Entreattos.

À equipe do Pacto e do Accalanto que me incentivaram e me acolheram com todas as particularidades da reta final desta dissertação.

À Capes pelo apoio financeiro.

A minha mãe pelo apoio financeiro e torcida presente ao longo desta jornada, e por ter me contaminado pela paixão pelos livros e pela escrita. E ao meu pai pela aposta em minha capacidade mesmo sem saber ao certo onde tudo isto vai dar...

Ao meu amor pela paciência, incentivo, parceria nas discussões... e tanto mais que as palavras não comportam.

E tantos outros que sem saber compuseram, descompuseram, engravidaram, enojaram, problematizaram participando da escrita... essa filha de muitos eus...

Resumo

Nesta dissertação, procura-se promover uma conversa entre teatro e clínica, fazendo do "e", da intersecção, seu ponto privilegiado. Para tanto, toma-se o *encontro* como um intercessor em seu exercício de escrita e de pensamento. Para caminhar no "entre" destes campos, cunha-se um território de pesquisa, aqui denominado *teatrar*, buscando estudar ao mesmo tempo o que o compõe e suas variações.

O procedimento escolhido foi o de permitir que os encontros produzissem conexões, contaminações e proliferações, gerando narrativas de situações clínicas e cênicas, oriundas da prática da pesquisadora como terapeuta ocupacional e como colaboradora em uma companhia de teatro, de modo a cartografar e problematizar as relações de forças nos encontros. As investigações focaram suas diferentes camadas, agitações e efetuações. Também foram produzidas narrativas conceituais, por meio de "conversas" com alguns autores da filosofia, como Gilles Deleuze e Félix Guattari, e do teatro, como Jerzy Grotowski e Samuel Beckett, evocando neles os elementos que ressoavam na investigação, na crítica e na criação deste território – *teatrar*.

Busca-se ainda pensar estratégias que lancem em um *estado de jogo* a clínica e o teatro. Estado este em que o clínico e o artista estejam comprometidos com a invenção de dispositivos cênicos e clínicos que afirmem a vida em sua potência de variação e autopoiese.

Respiros, uma provocação para a pesquisa e criação de operações teatro-clínicas que produzam fissuras, aberturas, rupturas, composições que liberem a vida daquilo que a impede de se reinventar continuamente, de respirar.

Abstract

This work is the effort to promote a conversation beetwen theatre and clinic, where the "and", the intersection, is considered the main point. With this aim, the concept of *encounter* is taken as a mediator for the exercise of writing and thinking. To find a way in "beetwen" these two fields, a territory of research is created which is denominated as *teatrar* ("to theatre"), searching to study both its components and its variations.

The procedure of work chosen was to let the encounters produce conections, contaminations and proliferations. Narratives were generated for clinical and scenical situations originated at the researcher's practice as an occupational therapist and as a collaborator for a theatre company, in a way to make the cartography and to reveal the issues involved in the relationship of forces present at the encounters. The investigation focused in their different layers, agitations and achievements. Conceptual narratives were also produced through "conversations" with philosophers, like Gilles Deleuze and Félix Guattari, and theatre authors, like Jerzy Grotowski and Samuel Beckett. From these authors' works, the elements were evoked that could resonate in the process of investigating, making the criticism, and creating this territory called *teatrar*.

There is also the effort to concieve strategies that could put clinic and theatre in a *state of playing*, where people involved are commited to the invention of clinical and scenical devices that are able to affirm life in its power of variation and autopoiesis.

Breaths, a provocation for the research and creation of theatrical-clinical operations that produce splits, openings, disruptures, compositions that can liberate life from its obstructions and allow it to continuously reivent itself, breathing.

Índice

I – Abertura: como fazer falar os mundos que fazem de mim um habitat caleidoscópio?

– A narradora: um combate com as palavras... _____14

– Uma escrita cênica _____ 17

– Um mapa de inquietações: sufocamentos e respiros _____ 28

– Por uma metodologia inominável _____ 35

II – Que é que fazemos daquilo que fazem de nós?

Ato 1: Teatrar: inventar um território de pesquisa _____ 46

Ato 2: Jogar ou por um estado de jogar?_____ 65

Ato 3: Atuar _____ 96

Ato 4: Testemunhar _____113

III – Um pouco de possível senão eu sufoco

Intervalo _____ 135

Ato 5: Um maquínico na clínica e no teatro? _____138

Bibliografia _____ 145

Tudo o que não invento é falso.[3]

[3] Barros, Manoel de. *Memórias inventadas. A segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.

I

Abertura: como fazer falar os mundos que fazem de mim um habitat caleidoscópio?

A narradora: um combate com as palavras...

Sem memória dizer com histórias: o verbo nascer.

Conta-mina-ação.

Lógica: "verborizar" os sons da vida.

Cena 1

[Ela entra e se coloca ao centro do procênio, em pé. Olha para o público. Pausa. Respira. O olhar sobressalta e vê-se saírem sons, que vão se transformando em palavras.]

Nascias em maio de 1976, em meio a uma ditadura militar. Nascias do conflito do ideal com o material, da vontade de maternidade e do esgotamento da paternidade, da crise do que se chamava casamento. Nasciam numa manhã ensolarada de maio, muitas vidas eram levadas a experiências radicais, muitas vidas eram destruídas por não se encaixarem no estabelecido. Era um momento de crise. E nascimento.

Nascias com medo, estavas sentada no ventre da mãe, cabeça enfiada nas costelas. Chora. Grita. Aprendias sem querer a mambembear. Sua história se enlaçava ao olhar de uma mulher, de um homem e de um comunista.

[Neste momento pára, os olhos esbugalham e grita. Mas, um grito mudo. Vê-se uma boca aberta e escuta-se o ar na garganta. Respira. Volta a olhar e respirar calmamente. Senta na beira do palco, ergue as barras da calça e, como quem conta uma história, continua.]

Tinhas um pai, um dono de todas as coisas, poderia ser dono dos afetos? [Ela ri] *Do lado de fora, dentro, conflitos. Tinha uma mãe que costurava em um sofá. Tinha-se o medo e a coragem. E a maresia. Descobrias rápido nas histórias um jeito de sair do concreto, imaginar, brincar, achar escapes para as portas fechadas. As histórias e os respiros. Esgotamento e brisa.*

Cena 2

[Levanta, respiração ganha ritmo constante, nem rápido nem lento. Anda de um ponto ao outro, quase sem sair do lugar. Enquanto anda, fala, e desenha seu texto com gestos como que voltando ao lugar de onde começara].

Linha acima linha abaixo linha direita linha esquerda, um cilindro. Nascimento. Uma brasileira ditadura. Um choro ardido. Uma água com açúcar. Não mais gritar. Não mais dizer não mais saber, palavras. Palavras ao vento sopradas como vidro formas diversas. Ocas. Palavras atômicas qual poeiras no vento sem ter onde pousar. Ventania brisa maresia.

Palavras dobrando as letras, no papel, penduradas. Um dia na escola conhecera: abacaxi, palavra difícil! Escrever formar ossos das letras, endurecer o papel, amolecer as palavras. Escorriam os sentidos, inflamavam-se os verbos e contaminavam ditongos, hiatos, sinônimos, antônimos, sentenças. Narrar o inenarrável.

Viver e fazer viver. Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam. Depois do fracasso, o consolo, o repouso, comecei de novo a querer viver, fazer viver, ser outrem, em mim, em outrem. Como tudo isso é falso. Não tenho tempo para explicar. Jamais consegui nada parecido. Comecei de novo. Mas,

pouco a pouco, com uma outra intenção. Não mais a de ter sucesso, mas a de fracassar. Nuance. [4]

Cena 3

[Seu corpo deformado pelas palavras deve dobrar-se sobre o palco até o final do texto anterior. Ao final, levanta-se e de pé, olha o público. Respira e gagueja as palavras seguintes, é preciso fazer ver o ar por entre o dizer das palavras]

Livro. Livre. Livra. Livr-atômico cantar histórias tecendo pele abrindo poros. Respiro. Respiros. Respiras. Nomes âncoras livres encontros sonoros banhando-se nas palavras dos livros, engasgar, engatinhando letras. Um tapa. Um gaguejar da boca, da mão, um esmorecer dos gestos, sonhar. Imaginar o não das palavras, atravessar rasgando a grama, sangrando a pele do som. Da baba grossa de cada letra. Letrar a vida gaguejando a morte, dizer.

– Como fazer falar os mundos que fazem de mim um habitat caleidoscópio?[5]

[Ela sai, a cortina se fecha, o espetáculo começa. Ela não sai, a cortina não se fecha, o espetáculo não começa.][6]

[4] O parágrafo acima foi escrito por Samuel Beckett. *Malone Morre*. São Paulo: Códex, 2004, p.29.

[5] "Que fazem de mim um habitat caleisdocópio" foi uma expressão sugerida pelo prof. Orlandi em sua leitura do primeiro texto.

[6] Trecho em que me permito parodiar Beckett quando diz em *Molloy*: "É meia-noite. A chuva fustiga as vidraças. Não era meia-noite. Não chovia." Beckett, S. *Molloy*. Lisboa: Relógio D'água, 2003.

Uma escrita cênica

> *Cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua. Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos.*[7]
>
> Gilles Deleuze

A escrita deste texto buscou permanecer no meio do teatro e da clínica. Um lugar onde ocorre uma intersecção, possibilitando dar visibilidade à criação de modos de dizer, de ver e de falar singulares. E, neste sentido, abrindo um campo para perscrutar as potências terapêuticas, estéticas e políticas em um fazer teatral contaminado pelo fazer clínico e vice-versa.

De certo modo, dissecou-se palavra por palavra para fazer vibrar e convocar o pensamento quando mergulhamos neste imenso mar de idéias e sensações de um encontro. As palavras procuram ao longo do texto cartografar movimentos que produzam tensão nestes dois campos – teatro e clínica – tendo na narrativa um procedimento de escrita. A narrativa objetiva encarnar em texto os acontecimentos, sem aprisioná-los em interpretações dos fatos, mas criando uma tensão entre as expressões clínicas e estéticas e as operações conceituais. Assim, muitas vezes, será privilegiada a mistura de trechos de textos literários, teatrais e filosóficos, relatos de experiências, fragmentos de idéias e imagens.

---

[7] Deleuze, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p.15.

A produção da escrita está pensada aqui, como nos propõe Deleuze,[8] não como a imposição de uma forma de expressão a uma matéria vivida, mas como um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido.

Escrevo para dar corpo às sensações produzidas pelos encontros, mas corro o risco de aprisionar o texto nas lembranças de um "eu". Portanto, na tentativa de sustentar as tensões, a produção da narrativa, nesta dissertação, buscou um impessoal, uma função fabuladora que inventasse um povo que falta.[9] Um povo deste lugar e não-lugar do "e"[10] – clínica e teatro. E, então, procurou por procedimentos que dramatizassem a escrita, achando sua gagueira para dar voz a esse povo nômade, esse povo menor que precisava gritar com ela.

Para percorrer o "e" foi importante manter uma abertura sensível, intelectual e ética com os campos onde decorreram estes acontecimentos, sem, no entanto, reduzir um ao outro. Não se tratou, portanto, de uma escrita que viesse a buscar soluções para as tensões percorridas, mas, antes, problematizar os processos de subjetivação, de objetivação, de significação e de expressão dos sentidos traçados em seus mapas.

---

[8] Idem, p.11.

[9] Para Deleuze, "a saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta" (*Crítica e Clínica*, p.14). Um povo que talvez só exista nos "átomos do escritor", inacabado, mas que apresente a enunciação coletiva de um povo menor.

[10] Deleuze interroga-se acerca da conjunção E "não é nem uma reunião, nem uma justaposição, mas o nascimento de um gaguejar, o traçado de uma linha quebrada que parte sempre em adjacência, uma espécie de linha de fuga ativa e criativa?". Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p.20.

Neste trajeto são narradas situações que advêm de uma prática em Terapia Ocupacional, desenvolvida principalmente em duas instituições: uma escola especial e um hospital-dia.[11] Entretanto, algumas pequenas cenas vêm do trabalho como supervisora e terapeuta ocupacional no Espaço Lúdico Terapêutico,[12] e de um dos projetos desenvolvidos em seu interior, Espontaneidade e Diversidade em Cena-Experiência com o Teatro.[13]

Na escola – no momento em que ocorreram as experiências com o teatro –, uma equipe interdisciplinar estava em constituição, na qual atuavam terapeuta ocupacional, psicólogo, fonoaudiólogo, fisioterapeuta e pedagogo. A população era restrita a pessoas com deficiência (mental, física e sensorial) e sofrimento psíquico grave. A composição das formas de intervenção foi permanente, se mantendo sempre em processo e se renovando de acordo com as condições de fazer e de pensar do grupo de profissionais. As formas variavam entre atendimentos individuais e em grupo, oficinas, acompanhamentos terapêuticos e orientações a familiares e professores.

O hopital-dia, diferentemente, possuía uma equipe interdisciplinar implicada com o trabalho em conjunto desde o princípio, faziam parte psiquiatras, terapeutas ocupacionais e psicólogos. Sua população versava entre o sofrimento psíquico grave e usuários de álcool e drogas. O projeto terapêutico

[11] O nome das instituições não será exposto por questões éticas.

[12] Projeto docente assistencial do Laboratório de Estudos sobre o Cotidiano e a Deficiência do Curso de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo que ocorreu durante os anos de 1996 e 2007 atendendo crianças e adolescentes com sofrimento psíquico grave e deficiência mental por meio de ações ambulatoriais e territoriais (grupos terapêuticos, atendimentos individuais, acompanhamento terapêutico, acompanhamento a atividades de inclusão escolar, oficinas inclusivas de atividades, dentre elas oficinas de teatro).

[13] O projeto ocorreu graças ao financiamento do Fundo de Cultura e Extensão Universitária e configurou-se como uma atividade de extensão a comunidade. Seu principal objetivo fora o de possibilitar a experimentação em oficinas de teatro a um público heterogêneo.

propunha atendimentos individuais, grupais, oficinas terapêuticas e acompanhamentos aos familiares. Em ambas as instituições atuei como terapeuta ocupacional e fui responsável pela coordenação dos grupos de teatro.[14]

Na experiência cotidiana da clínica, como terapeuta ocupacional, fui sendo marcada pelos diferentes encontros com pessoas ou grupos singulares que revelavam limites, bordas, muralhas – momentos em que a vida enfrenta estados clínicos ou situação de desvantagem social.[15] Convocando, permanentemente, a invenção um fazer clínico que pudesse como nos propõe Lima, ser levado pela experiência da criação, o que o faz se deslocar da pura tarefa de diagnosticar e curar para enfrentar o desafio do encontro com outrem que gera signos a serem decifrados e o põe a inventar novos dispositivos clínicos. Dispositivos que seriam, por sua vez, espaços abertos para que aquele que sofre e nos interpela com seu sofrimento possa também se exercitar na decifração dos signos.[16]

Teceu-se um território cujas linhas produziram-se com e na precariedade, no limite dos desfazimentos e aprisionamentos, tensionando a fronteira da clínica e da arte. O encontro com o fazer teatral abriu mundos, fazendo aproximar-se traçados distintos de rostos, corpos, sonoridades, falas e gestos. Modos enrijecidos, fluidos, de ser e de estar coexistindo. Marcando em

---

[14] Durante a experiência desenvolvida no hospital-dia, contei com a supervisão e orientação dos companheiros da companhia de teatro ânima Dois para a condução da atividade junto aos usuários.

[15] Lima, M.E. *Das obras aos procedimentos. Ressonâncias entre os campos da Terapia Ocupacional e da Arte*. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Psicologia Clínica, 2003, p.2.

[16] Idem, p.5.

mim imagens-cenas daquilo experimentado com seus sujeitos, objetos e situações.

Um teatro experimentado com pessoas que vivem a "bruta" fragilidade em suas existências, um bruto como intensidade: violenta, bárbara, fora do comum, seja por situações de sofrimento psíquico, seja por situações radicais de exclusão social. Fazendo brotar uma inquietação em mim com as multiplicações de formas oriundas da contaminação da clínica com o teatral. De maneira que a clínica-teatro pôde começar a se tecer.

Nos grupos com a atividade teatral, perdíamo-nos por entre os pedaços de gente, corpos, falas, objetos, textos. Tropeçando em mundos estranhos, desconhecidos. Afinal, onde estaríamos? Como tínhamos chegado lá? Éramos e estávamos arrastados pelos acontecimentos. Não foram poucos os momentos de alegria diante do nascimento de um gesto, de uma fala ou da irrupção de um olhar. Assim como os momentos de tristeza, quando a potência vital se enfraquecia em estados de adoecimento, a vida contida em sua efetuação e na criação de novos mundos, e o que emergia era a paralisia, o impedimento.

E foi tomada pelo encanto e pelo estranhamento do que acontecia com o teatro na clínica que me deixei levar por essa prática artística, indo vasculhar em terra alheia. Neste processo, me vi também levada pelo que advinha dos processos de criação no grupo de teatro ânima Dois, o qual passei a acompanhar de perto e fazer parte.

Assim, as situações narradas, acerca da prática artística com o teatro, vêm da convivência e da atuação junto ao ânima Dois. Esta foi fundada, junto à

Cooperativa Paulista de Teatro, em agosto de 2003, e vem desenvolvendo pesquisa na interface do teatro gestual com o teatro de animação. O grupo era formado por três integrantes.[17] E tem, em seu repertório, dois espetáculos e uma performance, com os quais, vem trabalhando desde então, respectivamente: *Molloy – o fim está no começo e no entanto continua-se* (2003-2006) e *Calendário para ocas histórias* (2006), e a performance *Pente-Ar* (2006). Minha atuação na companhia ocorreu por meio da experiência como técnica, operando luz e som, e junto aos demais, na elaboração e proposição dos espetáculos e das performances. Importante ressaltar, que não desenvolvi, até o momento, atividades como atriz. Descobri o teatro e contaminei a clínica. Devir teatro da terapeuta.

A dissertação, então, tende a habitar um campo de tensões deste "entre" teatro e clínica, um "entre" recortado pelas sensações às quais se objetiva dar corpo com esta escrita. Sensações estas que me colocam "fora do eixo" e que me fazem perseguir uma elaboração possível do encanto e do susto vividos com as experiências teatrais/clínicas ao longo destes anos. Elaboração sempre precária, mambembe. Deste "entre" estou partindo na tentativa de habitá-lo e de poder fugir com ele.

Na abertura temos uma aproximação do campo problemático e de como ele vem me tomando de assalto, me fazendo produzir esta escrita. Esboçando

[17] Alexandre D'Angeli e Lílian Soares, ambos atores, e eu, técnica. Entretanto, todos se multiplicavam nas funções atuando em diversas frentes como elaboração de sonoplastia e iluminação, direção, criação e confecção da cenografia e dos figurinos/adereços, produção, dentre outros. Contamos com uma rede de apoio e, muitas vezes, tivemos a participação de outros profissionais como colaboradores em alguma parte do processo de criação.

minhas inquietações, seu plano de sensações e os modos que venho descobrindo para tratar delas.

Alguns textos, ao longo do trabalho, aparecem na tentativa de criar uma composição com elementos do teatro que façam respirar o próprio dissertar. O caminho cartográfico foi a escolha metodológica de aproximação com o campo problemático. Dentro dele surgem as narrativas com as quais se tenta criar um movimento de contração e de expansão das linhas que se cruzam no campo constituindo-o e desmanchando-o.

Busquei as variações deste campo, em suas articulações conceituais e naquilo que poderemos chamar de procedimentos maquínicos. Para tanto, o corpo do texto se constitui por entre as "narrativas cênicas" e as "narrativas conceituais".

Os atos desenham as linhas deste entre-teatro-e-clínica, a partir da invenção de um território de pesquisa que chamarei de **teatrar**. Foram privilegiadas algumas linhas desta composição por acreditarmos que elas atravessam o teatro e a clínica: jogar, atuar e testemunhar.

Pretendemos que os pedaços de textos e os atos possam se conectar e se desconectar de acordo com a leitura que se queira fazer. Não foram escritos numa seqüência linear e nem com este objetivo, mas possuem entrelaçamentos entre si movidos pela questão que os agrupa em blocos.

Questões, estas, que foram aparecendo de diferentes maneiras ao longo do processo de escrita dessa dissertação e vêm auxiliando a problematizar os

próprios textos. Não se tem nenhuma pretensão de respondê-las, mas sim de fazê-las ressoar nos textos apresentados, movendo o pensamento com elas.

De outro lado, serão apresentados alguns operadores conceituais nas linhas de nossas conversas de modo a problematizar, compor, dilacerar esse território em formação, e sempre em vias de se desmanchar. Alguns autores de teatro como Beckett e Grotowski e de filosofia como Deleuze e Guattari estarão recortados, em pedaços, pois o que se busca compor com eles é da ordem de uma orquestração, mantendo a polifonia dos encontros em questão.

Cabe ressaltar que cada um desses autores possui uma produção significativa em textos próprios, e muitos são os pesquisadores e críticos que se dedicam às suas obras. Temos vasta bibliografia sobre eles. Entretanto, voltamos a frisar que se buscou deles o que reverberava no processo em curso com o fazer teatral e clínico e na elaboração da própria escrita.

Neles, tentou-se privilegiar as suas aproximações da arte com a vida, extraindo alguns conceitos que pudessem disparar o pensamento acerca das forças em jogo na relação entre ator–espectador, texto–cena, ritual–espetáculo, corpo–palavra, teatro–produção de subjetividade, presentes nas narrativas. E cartografá-las naquilo que potencialmente têm de criação, de cura e de resistência.

O conceito de "encontro" percorrerá todo o texto naquilo que pode fazer ver o afetar e o deixar-se afetar quando problematizada a expressão teatro-clínica no que a torna potência.

No contato com a obra de Beckett e de Grotowski vislumbramos estratégias e experimentos com aquilo que Deleuze aponta em *L'epuisé*[18] (O esgotado) como "esgotamento" e, em sua obra com Guattari acerca dos procedimentos literários de Kafka[19] como "minoração". Tais noções fizeram antever o desenho de um possível procedimento estético, político e clínico nos dispositivos cênicos que estes dois autores inventaram no percurso de suas obras. Surgiu, então, a idéia de um *estado de jogo,* trabalhada especialmente no ato: jogar.

O estado de jogo, como uma idéia móvel, no entanto, é investigado em toda a dissertação. Tentou-se jogar com os elementos que compõem a própria escrita, com as imagens, com as idéias, de modo que a cada vez alguns desenhos surgissem na forma de atos ou pequenos textos. E que entre eles pudéssemos vasculhar outras terras se formando...

No rastro do conceito de esgotamento de Deleuze, foi-se tentando rascunhar um modo de operar por afirmação, por disjunção. Modo, este, que nos levava ao inusitado, ao acaso como condição do jogo, mas também como aquilo que produzia o deslocamento, a multiplicação dos agenciamentos possíveis.

É apenas no estado de esgotamento – que não é o do projeto, o do sentido – que para Deleuze, pode-se criar um possível. É certa perda de mundo, de sentido, de significações. É um não ter isto ou aquilo, não fazer

---

[18] Deleuze, G. *L'épuisé*. IN: Beckett, S. *Quad*. Paris: Minuit, 1992. Tradução para o português de Lilith C. Woolf e Virginia Lobo.

[19] Deleuze, G. e Guattari, F. *Kafka – Para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio&Alvim, 2003.

escolhas, mas estar em atividade para nada. Um termo não se reduz ao outro, ao contrário, eles afirmam-se em suas diferenças irredutíveis, pois não servem para nada salvo para fazer permutações.[20] No esgotamento, o possível se desenha no acontecimento. Não há existência a não ser existência possível.[21]

Nas permutações observamos as agitações e tentamos cartografar algumas linhas, movimentos, territórios que se engendrassem por afecções, seus graus de conectividade, por uma política de afirmação do vivo. O que nos levou ao conceito de minoração.

Com Deleuze, Guattari e Carmelo Bene empreendeu-se a busca por um teatro menor, cartografando-se operações de minoração. Para Deleuze e Guattari, uma *literatura é menor* quando apresenta três características importantes: a primeira se relaciona ao coeficiente de desterritorialização que afeta a língua, a segunda ao fato de que nelas tudo é político, e por fim a terceira, que é o agenciamento coletivo de enunciação. Em suas palavras: O mesmo será dizer que "menor" já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida).[22]

Encontramos em Grotowski uma aliança importante neste ponto que disparou os encontros com o teatro. Em seu *Teatro Pobre* foram localizadas importantes estratégias de minoração, de deslocamento do teatro de seus

[20] Deleuze, *L'épuisé*, p.3
[21] Idem, ibidem.
[22] Deleuze & Guattari, *Kafka*, p.43.

modos dominantes e a produção de um teatro que fosse veículo.[23] Principalmente, pois foi com Grotowski aliado a Bene que vislumbramos a variação.

Optamos por trabalhar pelo contágio, pela proliferação, misturando autores e suas idéias. A *máquina atorial* de Carmelo Bene contaminou o *corpo em vida* de Grotowski nos levando a pensar, por exemplo, em "corpos-cênicos" surgidos no acontecer teatro. Expressões plásticas dos fluxos a que os corpos vão sendo passagem.

Oriundas desses encontros foram e são muitas as questões que nos atravessam... Como fazer ver e desenhar corpos, vozes e palavras nas maquinarias cênicas? Poderíamos encontrar na minoração âncoras possíveis para a construção do que seja "maquínico" no teatro-clínica? Onde o teatro pode vir a ser menor e que agenciamentos podem advir? Que é que se agita que se difere num encontro ou noutro podendo disparar a metamorfose? Como inventar na clínica modos de acolher, disparar e sustentar a fragilidade, a precariedade que advém das metamorfoses contínuas e paradoxalmente ajudando a inscrever, a encorpar o que nos acontece? ... dentre outras...

---

[23] Referimo-nos, aqui, a noção da "arte como veículo" nome cunhado por Peter Brook para a última fase do trabalho de Grotowski. Apresentada no ato jogar e no teatrar com maior detalhamento. Para um maior aprofundamento vide o texto de Grotowski: Da companhia teatral à arte como veículo. In: Grotowski, J. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959–1969*. São Paulo: Perspectiva/Sesc-SP, 2007.

Um mapa de inquietações: sufocamentos e respiros

> *HAMM (com angustia): Mas o que está acontecendo, o que está acontecendo?*
>
> *CLOV: Alguma coisa segue seu curso.*
>
> *PAUSA.*[24]
>
> Samuel Beckett

Um grito nos ouvidos! (Pausa.) Grito! Os ouvidos parecem explodir, mas não. Permanecem ali, a meio caminho, cheios de entulhos. A boca seca. Os narizes "ranhentos" – isso tem cheiro de quê? Que cheiros, que barulhos que sabores a habitam? Na permanente variação entre formar, informar e des-formar, que constitui os corpos nos encontros, algo não passa. Um entupimento. Talvez.

Ela desce a rua incomodada pelos excessos de informações com as quais se sente obrigada a conviver. Já não sabe mais quem é em meio aos barulhos da rua, aos passantes com suas sacolas de mercado, as crianças pedintes do farol. Incomoda-se com a sujeira das calçadas, com os corpos das pessoas que parecem moles e sem força.[25] Em seus olhos, ouvidos, bocas, peles: a sensação de entulho. A percepção carregada de cacos. Ela sente cansaço.

Os dias passam velozes, aos poucos, seus poros se fecham e o corpo se curva lentamente ao peso das situações vividas no cotidiano, sem descanso,

---

[24] Beckett, S. *Fim de Partida*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac&Naify, 2002, p.55.

[25] Força aqui está sendo pensada como potência. Potência de afectibilidade dos corpos, poder de afetar e ser afetado. Vide potência em Deleuze, G. *Espinosa – Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002 [1981], p.55-8.

num frenético ir e vir das horas de atividade profissional e doméstica. A pele ressecando com o calor e a poluição. Ela pressente-se em sofrimento, os sentidos se perdem e apesar disto ela segue adiante com receio de parar. Os músculos estressados de movimento buscam a cama ao final da rotina. A dor, a crise, o cansaço voltam sem parar, sem devir. Um processo de subjetivação se expressando pelo aprisionamento nas combinações excludentes da dor ou não-dor, cansado ou descansado, parado ou em movimento.

Seus gestos e ações não agüentam mais. Ela passa a banhar-se excessivamente na tentativa de limpar o corpo, de retirar essas camadas de sujeira que entopem seus poros. No entanto, a sensação de sujeira permanece fazendo com que passe a utilizar o espanador de pó e, posteriormente, o aspirador em sua pele. Limpa ou suja. Uma falta de ar constante, uma espécie de *asma de poros*. Seus rituais aumentam diariamente, não consegue mais caminhar, nem falar, nem levantar. Na cabeça fragmentos de memória, de imagens.

Vive toda a intensidade de um limiar, não cabe mais no que era e não consegue criar novos contornos. Toda sua experiência está exposta, os problemas emergiram, as soluções se insinuam. Entretanto, é preciso desejar os problemas, ou melhor, desfazer-se dos falsos problemas. (...) precisa avaliar, ora se abrir e ora se preservar, selecionar os momentos, fazer funcionar uma espécie de válvula, estaria aí sua potência.[26]

[26] Machado, L.A.D. *À flor da pele*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2002, p.90.

Um estado de grito. Olhando ao redor, o quadro de Munch[27] nunca fizera tanto sentido. Como desdobrar essa página do grito em palavras? Como inventar por entre as dobras deste grito? Linhas circulares – que desenham este gesto de gritar – poderiam traçar outras formas e movimentos? Que terapêuticas criar para desobstruir a vida onde sua passagem parece bloqueada? Que estratégias estéticas, clínicas e políticas se engendram no sentido da constituição de resistências? Que seria resistir?

As questões vão se esboçando e constituindo um campo onde percebe a necessidade da criação de dispositivos clínico-estéticos que ajudem o corpo a permanecer aberto e, simultaneamente, a se proteger das invasões cotidianas do mundo contemporâneo.

– *O que está acontecendo?*

Ele tinha os olhos esbugalhados, os ouvidos qual antenas parabólicas, os ombros levantados e tensos. Carregava sempre consigo uma pasta com suas inúmeras folhas de papel. Costumava anotar as falas das pessoas, de seus médicos, dos programas de televisão, e inventava cronogramas/roteiros para cumprir diariamente.

As quintas, freqüentava um grupo de teatro em um parque. Para tanto, transcrevia freneticamente os cafés filosóficos (transmitidos por uma rede de televisão) e suas experiências em palestras de auto-ajuda para ter o que conversar. Sua boca tagarelava ininterruptamente, enquanto seus músculos mantinham uma mesma forma rija no espaço.

---

[27] O quadro a que me refiro é *O grito*, de 1893, do artista Edvard Munch.

– Mas, o que... (pausa) o que... (hesita) o que está acontecendo!

A mulher desmaiava em ônibus. Não tinha uma vez sem história de motorista para contar. Todo fim de tarde, ela pegava a mesma linha de ônibus, sempre lotada para voltar à sua casa. Observava as pessoas como bois em caminhão, se batendo ao sabor do caminho. Sentia as faíscas por entre as gentes, as trombadas e ouvia os xingamentos. Aos poucos, a vertigem, sua pele se fechava para não sentir o raspar, as cotoveladas e empurrões, para evitar esse outro tecido-corpo que a invadia, mesmo pedindo licença. O ar ia lhe faltando, tudo girava, e acordava em um pronto socorro.

HAMM Clov!

CLOV (irritado) Que é?

HAMM Não estamos começando a... a... significar alguma coisa?

CLOV Significar? Nós, significar! (riso breve) Ah, essa é boa![28]

Observo a formação de processos de vida entulhados e a expressão de uma subjetividade necessitada de ar, faminta, cansada. Onde os corpos não agüentam mais. *Mesmo em suas funções mais elementares, parece que, de agora em diante, o corpo só pode aparecer diminuído, deformado, no limite da impotência.*[29] Como instaurar processualidades, variações do estado de cansaço ao de esgotamento, no qual entendo abrir-se o estado de jogo?[30]

---

[28] Beckett, *Fim de Partida*, p.81.

[29] Lapoujade,D. O corpo que não agüenta mais. In: *Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p.83.

[30] Vide o Ato 2 nesta dissertação.

Para Pelbart, diante disto seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo e capaz de ser afetado por elas: sua afectibilidade.[31]

Tomar a simpatia como um posicionamento ético e estético que sustenta a coexistência, o(s) "e(s)" que nos atravessa(m). Constituindo a frágil saúde de um corpo filho do devir.

Um potente lugar se abre ao clínico que enxerga o mundo parado no grito e no entupimento, e vê na abertura ao jogo uma possibilidade de transpor-se da paralisia à invenção de si. O jogo-respiros: a cada peça movimentada algo se passa e se afirma diferindo-se. Exigindo a cada vez a produção de uma cartografia da posição dos elementos em jogo e de suas combinações. Uma cartografia das afectibilidades. Aqui, como nos fala Inforsato, a simpatia se expressa na técnica por meio da construção de um procedimento crítico, contemplativo, que valide a própria clínica em autoengendramento, em autopoiese.[32]

Um dispositivo quer se inventar com esta escrita a que denominarei: ***Respiros***. Pequenos movimentos de variação da potência de respirar, de nutrir e de trocar com o mundo. Na produção de um movimento pendular entre o inspirar e o expirar, o cansado e o esgotado, o arejado e o sem ar. A poética da respiração me inspirando a pensar a capacidade da vida de se reinventar. Para tanto é preciso lançar a atenção ao que é que faz respirar em cada encontro?

---

[31] Pelbart, P.P. Vida nua, vida besta, uma vida. Palestra proferida no festival de Alkantara. Lisboa, 2006.

[32] Inforsato, E.A. *Clínica Barroca. Exercícios de simpatia e feitiçaria*. Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2005, p.42.

Que é que abre os pulmões entrelaçando dor e alívio produzindo a vida dos corpos?

Histórias ouvidas, narradas, vividas. O teatro, neste dispositivo, enquanto lugar de combinatórias de diferentes elementos, um espaço de possíveis. Entendendo que uma das maneiras de se olhar o teatro é pelo *estado de jogo, pelo acontecimento-teatro*.[33] Ao mesmo tempo, uma cartografia cênica nos mostra em ***Respiros*** a multiplicação de modos de ser e de estar, a investigação de um fazer teatral que, tal como nos propõe Grotowski, seja encontro.

Teatro tensionado com a clínica que, como já mencionado, nomeou-se ***teatrar***, um território de interface onde clínica e arte conversam, navegando ao lado. Entretanto, para que este território não sucumba a uma união estável – o que impediria as proliferações, as turbulências, as migrações, enfim a potência de combinar – entre o teatro e a clínica, mas mantenha a tensão entre os termos, é necessário, como nos diz Inforsato, mantermo-nos atentos, problematizando nossas ações e distinguindo nossas conexões, nossas preensões e nossas capturas de nossos enclausuramentos, nossos fechamentos, nossos encerramentos, nossos sufocamentos.[34]

Busca-se, então, com ***Respiros*** um estado de abertura às conexões e a criação de um dispositivo onde um sempre outro (alteridade) entra e contamina, prolifera, pausa e volta. Um movimento que retorna outro. Uma potência de laceração, que despedaça e multiplica e desta forma faz fecundar o vivo. Um jogo permanente entre vivo e morto.

---

[33] Essas noções estarão desenvolvidas no Ato 2: Jogar ou por um estado de jogo?
[34] Inforsato, *Clínica Barroca*, p.42.

Quer-se o ser-vivo que se afirma, destituindo o poder do sobrevivo. Afinal, enquanto a vida é criação de sentidos para a própria vida, linhas de resistência, desejo de alteridade; a sobrevivência, a sobrevida, é reprodução de sentidos modelares para a vida, fechamento à alteridade. Ora eles são tomados por forças que os impelem a acreditar na criação de outras possibilidades e ora por graus de desconfiança que os fazem acreditar somente nas impossibilidades e na estagnação. Ora eles estão potentes e ora entorpecidos, ora estão esgotados e ora fatigados.[35]

[35] Machado, *À flor da pele*, p.40.

Por uma metodologia inominável

> *Só podemos agenciar entre os agenciamentos. Para lutar, e para escrever, dizia Lawrence, só temos a simpatia.*
>
> Gilles Deleuze e Claire Parnet[36]

Como dar corpo às sensações de um encontro que deslocam o conhecido e engendram novas linhas? Como nomear sabendo da impossibilidade de se totalizar em palavras a intensidade do que nos atravessa? Um e outro, corpos, um entre dois, um algo que escapa à compreensão... *Uma conversa.*

Cartografar a conversa. Múltiplos cruzamentos em processo de produção, se diferenciando por força do encontro. Mundos se encontram, se abrem e se fecham. Um sujeito em sofrimento, um sujeito que é interpelado pelo sofrimento do outro: uma vida pede passagem. A vida que surge no encontro, nem antes e nem depois, mas ali, um passante, uma vibração na imanência onde se enrolam as linhas desta conversa. Simpatia.[37]

Ele olha. Ela percebe seu olhar. Ele sustenta e volta a olhar. Ela retribui e olha-o. Um jogo se estabelece. Transpassam angústias, receios, estranhamentos, doçuras, ternura, alegrias e tristezas. Os olhos transbordam sensações, a pele rubra confessa. Olhos perpassados vão dando corpo ao corpo, outros contornos aparecem a um e outro, frente a frente, os olhos dizem, falam. Um corpo e outro, as palavras brotam das bocas

---

[36] Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p.71.

[37] "A simpatia são corpos que se amam ou se odeiam, e ao fazê-lo há populações em jogo, nestes corpos ou sobre estes corpos. Os corpos podem ser físicos, biológicos, sociais, verbais – são sempre corpos ou corpus. (...) É precisamente isto a simpatia, agenciar". Idem, p.70-1.

em movimento, uma "cálida impessoalidade".[38] *Uma quentura das letras, dos sons que perpassam as letras, soprando os sentidos para além do dito, para além do humano dizer. É Dionísio cortando, agitando, cantarolando, entorpecendo a razão. Os contornos precisos se perdem e muito passa. Já não se sabem um e outro, mas agitações entre um e outro, outros corpos. Uma dança de corpos, movimentando-os e eles sentam-se. As palavras se adensam, se enrolam, fazem fugir, do que se fala? Blocos de sensações, de memórias surgem por entre-dois. Matéria em movimento.*

O corpo se desfazendo em partículas, mas os olhos em continuidade, olhos que se continuam produzindo dobras, fazendo o corpo dobrar e não se desfazer totalmente. Foi possível o trágico, viveram-no plenamente, morte e vida, respiros. Um respiro do corpo que se fez no e do encontro.

Havia neles "um estar ali". Estar à espreita era todo o rigor exigido, manter-se nesta posição e deixar-se navegar pelas ondas surgidas neste oceano do encontrar. Presença mantida no olhar. Olho a olho insistindo a existência. Muitas são as linhas que se enrolam nesta conversa. Dobrar, redobrar, desdobrar dos corpos em movimento. Silêncio das palavras, respiros e desdobramentos.

O ritmo diminui sua freqüência, a razão turva, os corpos caminham sem finalidade. Caminham para nada, caminham para esgotar. Mas se trata de um homem e de uma mulher, e de tantas outras categorias que vão aos poucos se interpondo e redefinido fôrmas e camadas deste encontro. Camadas agitadas por aquilo que passou,

---

[38] "Uma cálida impessoalidade poderia envolver a aliança paradoxal da exatidão e da indeterminação, relacionando comprometimento (um estar quente) (...) com impessoalidade (...) isto é, a possibilidade de maior porosidade, de produção de fissuras nos modelos e clichês domesticados, podendo abrir à outros modos de relação." Cálida impessoalidade é um conceito de Hanna Arendt retrabalhado por Alexandre Henz em sua tese de doutorado a partir de contaminações deleuzianas. Henz, A. O. *Estéticas do Esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze.* Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2005, Programa de Psicologia Clínica, p.153-4.

os corpos se retorcem, algo passou, as camadas cabem sem caber... Exigem novo corpo. O corpo torna-se bloco de afetos e perceptos, vindo a ser escrita. Trata-se de inventar um povo. Este não existe antes e nem depois da escrita, mas se faz nela, com ela, pelo meio.

Escrever com. Este é o método. Escrever com as sensações dos encontros com a escrita de alguns autores, textos diversos, lembranças, imagens etc. Escreve-se por pedaços, por composições e desfazimentos, por combinatórias. Não é um eu que diz, mas múltiplos eus que surgem por entre as linhas das conversas nascidas no fazer desta dissertação.

Nas palavras de Deleuze e Guattari: Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.[39]

Não saber. Jogados no encontrar, não é possível saber, mas ser forçado a pensar. Ser tomado, marcado por signos que pedem passagem, decifração, mas escapam. Escreve-se, então, para dar corpo aos signos e suas decifrações, sempre provisórias, sempre processo.

Quer-se um texto, portanto, que se proponha a compor e produzir novas composições por dentro da própria dissertação. Implodir o molde, a fôrma, e reinventar o que seja dissertar. Dissertar como dizer com, estar com, habitar com.

---

[39] Deleuze, G. & Guattari, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. [1980], vol. 1, p.11.

A cada encontro, uma obra. Um texto, um relato, uma experiência. A cada encontro um território. Uma "forma-coletivo" se arma para que seja possível fugir com ela. Em cada território uma composição de linhas se agita e se enrola: linhas duras, flexíveis, linhas de abolição e linhas de invenção e de fuga. Abrem e fecham mundos na produção de certa coletividade. E não estão em oposição. Elas se entrelaçam diferentemente a depender das forças em jogo a cada momento. Não se trata de um coletivo em oposição a uma individualidade, mas coletividades-singularidades num constante "vir-a-ser". Muitos são os eus que falam em cada pedaço.

Deste modo, não se observará mais um falar de, mas um *falar com*. Este é o método que guiará a conversa com alguns autores na dissertação. Para tanto, será necessário estabelecer ao longo desta um estado de jogo[40] com as suas obras. Elas entram no corpo do texto não para confirmar, validar uma idéia, mas para compor, problematizar, adensar um pensamento, ajudar a dizer.

Para Safra,[41] jogar demanda tempo. Ao tratar do brincar para a criança ressalta que não é o fato dela estar com um brinquedo e mexendo neles que caracteriza um "jogo". Pois, o jogo aconteceria por meio de transformações sucessivas (...) é devir.[42] Cabe ressaltar, no entanto, que uma mudança de forma implica devir, mas este ocorre em nível molecular, em nível submolecular.[43] Neste sentido, o que se apresenta são blocos de memórias, de sensações, de pensamentos transformados em escrita. E aqui, a escrita pode ser menor,

[40] A noção de estado de jogo estará desenvolvida em sua totalidade no Ato 2.
[41] Safra, G. O brincar. *Desvelando a Memória do Humano*. São Paulo: Sobornost, 2006.
[42] Idem, p.16-7.
[43] Observação do prof. dr. Luis B. Orlandi em sua leitura do texto, apontando a não igualdade entre as noções de transformação e devir.

agitando um estado de coisas dado. Ela se quer no *entre*, e desta forma, não tem interesse na verdade das coisas, na solução de um problema. Ela quer complicar e inventar questões.

E é por essa razão que não se trata da busca por uma verdade sobre um tema, um autor, uma tese, mas de multiplicar um tema, autores, teses. O que nos impõe a tensão de sustentar ao mesmo tempo um território de idéias e sua consistência e fragilidade imanentes, aquela do trágico: vida e morte entrelaçadas. No momento em que se cria, em que se dá forma a algo, se corta e mata. O que simultaneamente constitui um território o faz fugir.

Vem à mente *Caminhando* de Lygia Clark.[44] Quando de sua criação, a artista fala da fita de Moebius como aquilo que permite viver a experiência de um tempo sem limites e de um espaço contínuo. Rompem-se noções como direita ou esquerda, frente ou verso, por exemplo. Um outro regime se coloca ao fazer. Com Lygia é possível dizer de um "ato imanente". Um ato que é ao mesmo tempo corte e fluxo, ao mesmo tempo em que cria faz morrer. E é o ato que engendra a poesia, não o objeto, diria ela. E não estaria na sustentação deste paradoxo a força que engendra esta escrita?

Caminhar com ela e com Deleuze e Guattari para pensar a poesia como o remédio, sustentação de uma saúde frágil, como as tiras de papel sempre em vias de se desfazer. Para poder, então, sustentar na escrita sua fragilidade,

---

[44] Uma fita de Moebius é feita por cada um com uma faixa de papel. Com uma tesoura se cortará sem parar até que a fita fique tão estreita que porá fim ao ato. No catálogo da exposição de sua obra em Barcelona organizada e produzida pela Fundacion Tapies é possível acompanhar fotos e relatos, textos da artista acerca desta Obra. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Tapies, Catálogo da exposição (21/out–21/dez/1997), 1997.

produzindo um texto aberto ao acontecimento. E que não se feche na dureza de um saber transcendente, de uma noção conceitual que costure todos os seus fragmentos, de certa homogeneidade no pensar e no fazer, no uno em oposição ao múltiplo.

Trata-se aqui de uma escrita *menor*, liberada dos clichês, das formas prontas. De um aventurar-se pesquisador na imanência da pesquisa e, na conversa com os autores escolhidos, produzir uma investigação que possa *falhar melhor*,[45] *subtrair o método.* Afirmar-se um exercício para poder dizer não a certa pesquisa acadêmica e científica. E desenvolver um exercício do pensamento que se opere por força da violência de uma diferença posta em circuito (...) é através do que ele [pensamento] cria que nascem, tanto verdades quanto sujeitos e objetos.

Pensar assim concebido e praticado se faz por um misto de acaso, necessidade e improvisação: *acaso* dos encontros, onde se produzem as diferenças; *necessidade* de criar um devir-outro que as corporifique; *improvisação* das figuras deste devir.[46]

Estar a caminho. Para onde e de onde pouco importa, mas a caminho. Empresto de Beckett uma solução, um projeto que tomo meu, pois é só *a caminho* que podemos nos manter abertos aos encontros com o mundo. Que podemos, ainda, perscrutar as marcas que se fazem nesses encontros, as diferenças. Fazendo destas os desenhos extensivos e intensivos desta pesquisa. Cartografando-os.

---

[45] Uma idéia beckettiana que roubei para pensar como extrair o menor.

[46] Rolnik, S. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: Núcleo de Estudos e Pesquisa da Subjetividade/PUC-SP, 1993, Vol1, n.2, p.241-51.

Ele aproxima-se lentamente, vem ao longe, olha e sorri, meneia a cabeça e volta a olhar. Seu corpo dança no espaço diante dos olhos dela, são tantas as coisas que diz, sem dizer uma única palavra. Pré-palavras? Ele prende sua atenção em meio à multidão, seus olhos carregam-na para outro lugar. Um lugar por entre o tempo, no meio da multidão. Ela o espera, olha-o, sorri, microoperações musculares ocorrem, outras pequenas formas se delineiam naquele tempo-espaço que navegam entre seus olhos, seus corpos se redesenham. À medida que ele se aproxima, o ritmo respiratório modifica-se, ouvem-se inspirações e expirações rápidas, outras profundas como que em uma cadeia sonora ganhando corpo no espaço. Parece que um outro corpo está se formando, um corpo entre corpos. Um corpo imaterial, talvez. Um frenesi, os corpos como que se viram em seus avessos. A pele dobrando sobre si mesma, sente-se correr um cala frio na superfície (um raio corre um trovão estoura).

Olho nos olhos, sustenta-se um respirar. Um encontrar, um fugir.

Os olhos dela esculpem no corpo dele pequenas contrações, respirações, expansões, expressões em seu rosto. Ele mantém a dança. Matéria difícil de modelar, resiste, amolece, torce, forma-se outra. Seus cabelos formam outras linhas diante dos olhos dela, linhas sinuosas levam aos múltiplos caminhos.

O tempo cronológico invade com a necessidade de se criar formatos, minuto a minuto, paradoxalmente, aos que desde muito já estão sendo criados.

Suas mãos querem se tocar, mas, as mãos não se tocam, os olhos tocam, as mãos tocam o lápis e o papel. Transformam-se em gestos, pequenos contornos do corpo dela vão se formando ao mesmo tempo no espaço e no papel. Gestos-linhas. Olhares-palavras.

Como um respiro, um intervalo, uma brecha, linhas traçam sobre o papel um contorno sempre aberto, tentam como que apreender aquele instante, aquele inapreensível gesto sutil que o corpo dela fez ao respirar. Um sopro, uma forma de vida nasce.

O som invade aquele instante, a multidão dos riscos sobre o papel, das pessoas daquele lugar, as palavras tão vazias agora.

Ele e ela, engatados no emaranhado de linhas daquele instante, como que dançando em um palco nu, sem som audível aos demais. Ouve-se o arrastar dos passos, vê-se a leveza do bailado, sabe-se que ali há música. É a música, esta que os enreda e os leva a um passeio nas moradas do sem fim, a que se tenta cartografar com a escrita.

Ele e ela, não mais cada um, mas muitos "uns" produzindo um corpo-território. Fazendo ruir a idéia de espelho, não me vejo no outro, sou levada por ele a muitos caminhos de mim e dele, somos outros, ou como diria o poeta Pessoa "outramos". Desmorona a idéia de eu e de outro, somos como que intensidades que ganham maior ou menor consistência a cada encontro.

Consideramos, desta forma, pensar no ato mesmo de dissertar como sendo algo que descreve modos de se operar em determinado "entre" em que se faz a pesquisa. No caso, entre o teatro e a clínica. E para tanto o pesquisador precisa proceder por um "estar à espreita", um colocar-se em jogo com os elementos sempre variáveis deste entre e deixá-los guiar e tomar o pensamento. Não se procura então uma representação do que se vê e escuta no mundo, mas um texto compositor, assimétrico, que possa proceder numa *evolução a-paralela*,

fazendo rizoma com o mundo. Tomando o cartografar como método do *menos*. Escrever a *n-1.*

Cartografar como produzir um desenho *que acompanha e se faz ao mesmo tempo em que os movimentos de transformação da paisagem*.[47] Este é o rigor exigido para que se possa seguir e fazer o rizoma. O cartógrafo para tanto toma o encontro como condição mesma de produção do pensamento e de sua escrita. E à medida que traça as linhas do "entre" onde se encontra mergulhado as multiplica. Cria-se desta forma um mapa, múltiplas entradas e saídas no interior mesmo do campo sempre em processo.

Deleuze e Guattari, no entanto, chamam a atenção e diferenciam o mapa ao decalque, pois que o decalque se produz por um pensamento arborescente. Toda a lógica da árvore é uma lógica do decalque e da reprodução. (...) A árvore articula e hierarquiza os decalques, os decalques são como folhas da árvore (...) Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói.[48]

Na cartografia, sempre rizomática, constituem-se territórios precários, instáveis, que descrevem modos, linhas. Que operam por conexão e desconexão, por multiplicação e por rupturas. De modo que não se estabelecerá sob a cartografia um decalque, um entendimento sobreposto como analisador. A análise é o próprio movimento das linhas que compõem a cartografia. Suas dimensões molares e agitações moleculares.

---

[47] Rolnik, S. *Cartografia Sentimental.* Porto Alegre: Sulina/UFRGS. 2006, p.23.
[48] Deleuze & Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, p.21-2.

Os autores apontam, ainda, para outra operação com os decalques: religá-los aos mapas. Produzindo aberturas, buracos por onde se possa fugir com eles. O que nos leva a perceber a complexidade da cartografia e sua função política, de uma ética de afirmação da vida. Porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz.[49] De maneira que o território da pesquisa e seus dados são produzidos no encontro, frutos dos encontros do pesquisador com o mundo.

[49] Idem, p.23.

II

Que é que fazemos daquilo que fazem de nós?

Nestas condições, como é que posso escrever, mesmo tendo apenas em conta o aspecto manual dessa amarga loucura? Não sei. Poderia saber. Mas não saberei. Desta vez, não saberei. Eu é que escrevo, eu que não posso mais levantar a mão do joelho. Eu é que penso, só o bastante para escrever, é minha esta cabeça que está longe. Sou Mateus e sou o anjo, eu que cheguei antes da cruz, antes do pecado, que vim ao mundo, que vim até aqui.[50]

Samuel Beckett

[50] Beckett, S. *O inominável.* Lisboa: Assírio&Alvim, 2002 [1953].

Ato 1

Teatrar: inventar um território de pesquisa

> *Não apenas o canto de um pássaro tem suas relações de contraponto, mas pode fazer contraponto com o canto de outras espécies, e pode, ele mesmo, imitar estes outros cantos, como se se tratasse de ocupar um máximo de freqüências.*[51]
>
> Gilles Deleuze

Escrever no "e", pelo meio da clínica e do teatro, visa a dar corpo às sensações experimentadas como terapeuta e artista, "dar língua aos afectos" que me atravessaram nos momentos em que não sabia mais onde estava e quem era. Constituir um *em casa* e começar a vislumbrar uma fuga. Desta maneira, que nomes já se constelam virtualmente? Que é que ressoa ativando os "tambores" por entre as marcas em mim e os universos – teatro e clínica – que se abrem?

Que ferida é esta que vai ganhando corpo com esta escrita? Uma ferida sempre aberta, em movimento de constituição de carne que a encerre, ao mesmo tempo, aberta às forças dos encontros com o mundo que a rasgam novamente. Ressoam nela personagens, máscaras, corpos disformes, falas inaudíveis, vestimentas que surpreendem em tamanhos e formatos, cores opacas e fortes. Palavras novas, estrangeiras. Sentenças absurdas aos sentidos comuns. Certos modos de expressão nos gestos, no andar que dizem pelas

---

[51] Deleuze, G. & Guattari, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 2004, p.239.

bordas, um chegar manso, uma estratégia de furar grandes barreiras. E tanto mais.

Assim, quer-se em meio aos fluxos teatro-clínica que atravessam inventar um território de dizer, de pensar: *Teatrar.* E é neste corpo heterogêneo e informe que se produzem cenas. Cenas de um cotidiano, de uma clínica, de um palco. Cenas como aquilo que marca o acontecimento teatral, uma produção-cicatriz.

Ela chegava ao grupo atrasada, participava nele por entre o cigarro e o café. Tinha vertigens quando entrava nas atividades corporais. Encantava-se com uma das cenas onde Quixote declarava seu amor a Dulcinéia, o que em nossa montagem[52] *estava resolvido em uma dança. Celebrava com o grupo os momentos de uma ciranda, e ria quando se percebia dançando. Quais mundos dançavam nela?*

Questionava quase sempre se iríamos mesmo apresentar... Não queria participar, não iria conseguir, mas estava lá toda a semana definindo o cenário, sugerindo posição aos demais atores, músicas... Um cigarro, um café, uma ida ao banheiro e uma sugestão, quase um ritual! Repetindo-se... repetindo-se....

Às vezes, lhe ocorriam "momentos de escrita", precisava de um papel e de uma caneta para não fugirem as idéias, para não escapar aquele fio de possível, e escrevia no café, no intervalo, no jardim. Margeando o teatro, criou para si um lugar de "auxiliar de dramaturgia e direção". Navegante de outro tempo carregava em si vibrações do grupo, qualquer momento era tempo de irromper-se teatro. (Em cenas, em texto e idéias...) No dia da apresentação, o terreno ainda frágil se movia, tinha a impressão de

[52] *As andanças de Dom Quixote* foi a peça montada e apresentada em julho de 2005 com o grupo de teatro no hospital-dia.

que fosse desmontar e muito sangue sairia de si; precisava de uma âncora para fazer o anúncio do grupo, abrir o espetáculo... Seu corpo tangenciara uma abertura infernal, ficaria de mãos dadas a um outro constituindo uma nova corporeidade. Um corpo-apresentação. O teatro aconteceu.

E a realização do processo é isso mesmo: não uma terra prometida e pré-existente, mas uma terra que se vai criando ao mesmo tempo em que a sua tendência, a sua descolagem, e, até, a sua desterritorialização. Movimento do teatro da crueldade: o único teatro de produção, onde os fluxos transpõem o limiar da desterritorialização e produzem a terra nova (não uma esperança, mas uma simples verificação, uma espécie de retrato, em que aquele que foge, faz fugir e traça a terra ao desterritorializar-se).[53]

Portanto, escrever pelo *meio,* não é falar do teatro como instância artística e nem da clínica como lugar de saúde e de doença. Mas de encontros, deste modo, não se trata de um teatro ou de uma clínica "do" encontro, para que o "encontro" não se torne um transcendente que defina ou a que se refira o campo inteiro. Ao mesmo tempo em que não interessa uma lógica binária: encontro/não-encontro. Mas, sim, um modo em que o próprio pensamento possa se mover por aberturas e fechamentos, criando e desfazendo territórios, atravessando e atravessado permanentemente pelas forças dionisíacas. Compondo uma casa das intensidades, das processualidades singularizadas neste ou naquele modo de produção, de existência.

Para Grotowski,[54] no momento em que o (...) encontro se torna possível (...) apesar deste movimento ser provisório, toda a natureza humana se desencadeia. Não

---

[53] Deleuze, G. & Guattari, F. *Antiédipo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996, p.336.

[54] Jerzy Grotowski nasceu em uma cidadezinha da Polônia em 1933, e é em seu país que produziu a maior parte de seu trabalho como encenador, tornando-se uma figura importante

há o problema das impulsões de corpo, não há limites para as forças do corpo, para a voz. Tudo está desbloqueado, tudo está vivo. Existem forças que nos transbordam, que nos carregam, há uma espécie de lucidez que é imediata (...) é como ver o mundo pela primeira vez, em todas as suas cores, em tudo aquilo que é palpável, tangível, em toda a sua presença. [55]

Nos encontros, corpos, matérias, idéias se ultrapassam, colocando-nos coextensivamente à natureza inteira, e aquilo do mundo que parecia conhecido e dado desfunciona. Com Deleuze podemos afirmar que um encontro é talvez o mesmo que um devir ou umas núpcias.[56] E se tratamos de cartografá-los há que se perguntar: que é que está se passando nos encontros?

Os encontros que vão compondo este território advêm de rastros de memória, sensações, pedaços de imagens e de cenas, vividas e compartilhadas nos grupos por meio da atividade teatral. Neles se misturam, por força das "marcas-em-mim", elementos heterogêneos, corpos e máscaras, sujeitos e personagens, loucuras e terapêuticas e algumas linhas parecem ter maior espessura, tais como: atuar, testemunhar, jogar, certos espaços e tempos. Pois que ressoam os dois campos – teatro e clínica – em suas potências terapêuticas, de invenção e políticas.

---

no teatro contemporâneo. Para Eugênio Barba, amigo, parceiro e importante promotor de suas idéias pelo mundo, para se compreender Grotowski do ponto de vista teatral deve-se ter em vista três aspectos: "a tradição polonesa do século XX, as anômalas experiências teatrais dos russos ou dos teatros de arte como o de Copeau, e o contexto político da Polônia socialista nos anos cinqüenta e sessenta, em que a censura e a correção política forçada eram coações onipresentes". Barba, E. *A terra de cinzas e diamantes: meu aprendizado na Polônia*. São Paulo: Perspectiva, 2006 [1998], p.187. Neste trabalho optou-se por estabelecer uma conversa com seus textos naquilo que ressoavam com nossas inquietações nesta interface de teatro e clínica.

[55] Grotowski, J. s/t. Palestra apresentada no Teatro Nacional de Comédia em 8 de julho de 1974. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, 1974.

[56] Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p.17.

Temos, ainda, diversas camadas constituindo os encontros: dimensões moleculares e molares. Que formas se repetem e se diferem a cada encontro? Que é que se agita pelo meio das cenas, exercícios, apresentações?

Neste sentido, tendemos à construção de um território de pesquisa que se produza por afectibilidade às forças do mundo, que agregue não só as formas, mas as pausas e as mortes como parte do processo de invenção de si, formando e desformando um *teatrar*, fazendo-o habitar o "e" no jogo entre teatro e vida.

Que é teatrar?

Ao mesmo tempo ético e estético, um encontrar. Ético, pois implicado com uma afirmação do vivo, com aquilo que expande a potência da vida. Estético, pois é ali onde a vida pode inventar-se, novos sentidos. Não mais clínica ou teatro, mas um "entre-dois". Teatrar, então, torna-se ser do devir, do encontro.[57] Um território produzindo-se por múltiplas entradas e saídas, onde vemos em cada uma de suas linhas variações por entre durezas e levezas, escapes e aprisionamentos. Grandes projetos e pequenos gestos compondo dissonâncias, entrecruzamentos. Cenas de uma clínica e clínicas de uma cena, simultaneamente.

Vislumbramos por entre os elementos que compõem o *teatrar* - atuar, testemunhar, jogar, certo espaço e certo tempo – aquilo que Peter Brook

[57] "É precisamente a dupla captura, a vespa E a orquídea: nada que esteja nem numa nem na outra, mesmo que fosse intermutável ou misturável, mas algo que está entre as duas, fora de ambas, e que corre noutra direção." Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p.17.

chamou de "centelha".[58] E que nos leva a observar a vibração de um "e" que corre, se metamorfoseia, corta, escapando por entre a série. Colocando o teatrar, do mesmo modo, na produção de formas e na sua dissolução, na invenção de corpos e cenas e na descoberta de como fazê-los fugir.

Constitui-se, então, um território que dobra, redobra, desdobra infinitamente sobre si mesmo a fim de extrair seu composto de perceptos e afectos, produzindo-se bloco de sensações.[59] Lugar onde vida e arte se entrelaçam e onde o artista e o clínico tornam-se operadores.

De maneira que é a partir da escuta das heterogeneidades surgidas – que se proliferam nos encontros inundando-os de afecções e percepções – e segundo um estilo (um modo, um ritmo, um traço etc.) que o trabalho do artista e do clínico[60] pode vir a exprimir os afectos (variações nos modos de sentir) e os perceptos (modos de perceber), dando-lhes um formar. Assim, as formas se tornam prenhas de mundo e o artista/clínico, um navegador em devires outros.

Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, um homem máquina, e também é um homem experimental (que deste modo deixa de ser homem para devir macaco (...) devir animal, devir inumano, porque, na verdade, é pela voz, é

---

[58] "O que importa é a centelha (...) É uma prova de que a forma teatral é terrivelmente frágil e exigente, pois essa centelhazinha de vida tem que estar presente a todo instante." Brook, P. *A porta aberta.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.10.

[59] Deleuze & Guattari, *O que é a filosofia?* Os conceitos de afectos, perceptos e bloco de sensações estão desenvolvidos, principalmente, no capítulo "Percepto, Afecto e Conceito".

[60] Podemos tomar aqui o trabalho do artista e do clínico como produtores de uma estética da vida, ao compreendermos que o trabalho do clínico é como nos propõe Rolnik, o de "promover a escuta daquilo que estamos em vias de diferir - ou seja, a sustentação de devires outros". Neste sentido, o dispositivo analítico desempenha a função de "facilitar a relação entre o humano e o transhumano, produzindo cartografias que vem dar corpo às diferenças, responsáveis por aqueles colapsos de sentido" que nos colocam em crise. Rolnik, S. *Mal-estar na diferença*. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade.

pelo som, é através de um estilo que se devém animal, e, seguramente, à força de sobriedade).[61]

Observamos neste processo a produção estética da vida, constantes movimentos de reinvenção de si e do mundo. É a força de criação[62] sendo convocada para produzir novos universos a partir das sensações. Universos, estes, que podem se atualizar enquanto pinturas, esculturas, peças de teatro, etc. ou em modos de existir, passando a subsistir *per se*, como "monumentos" .[63]

O artista é, então, aquele que vê e escuta muitas coisas no mundo, o que o leva ao esgotamento, esgarça sua pele, marcando-a "discretamente com a morte". É então por necessidade que se vê obrigado a criar um possível, que compartilhará por meio de sua obra. Desta forma, opera o material com as marcas impressas em seu corpo, oriundas de seu contato permanente com as forças do mundo, e ao mesmo tempo em que as forja em uma forma, foge com elas.

Operação crítica e clínica. Crítica, pois que está imersa nos desmanchamentos das formas vigentes ao mesmo tempo em que produzindo rupturas, fissuras nestas com sua obra. E clínica ao vislumbrarmos neste processo uma medicina de si e do mundo. Ou seja, o artista, ao imprimir em uma matéria uma forma, traduziria signos e os criaria, liberando a vida para si

---

[61] Deleuze & Guattari, *Kafka*, p.26.

[62] "A criação é este impulso que responde à necessidade de inventar uma forma de expressão para aquilo que o corpo escuta da realidade enquanto campo de forças". Rolnik, S. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. In: Catálogo *Somos o molde, a você cabe o sopro – Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento*. Pinacoteca do Estado de São Paulo/2006.

[63] O monumento, para Deleuze & Guattari, encarna um acontecimento virtual, e ao fazer isto se abrem universos, e com eles "possíveis". Deleuze & Guattari, *O que é a filosofia?*, p.229-30.

e no mundo, ou ao menos, tentaria fazê-lo "num combate incerto". Mergulhado na imanência das linhas dos campos de força que o atravessam.

Segundo Orlandi, combater na imanência é potencializar guerrilhas que não fazem o jogo cômodo das máquinas produtoras de universais (como os de contemplação, de reflexão e de comunicação), máquinas que, impondo seus próprios problemas, submetem outros ao domínio de estratégias ou focos transcendentes, sejam estes a Razão, a racionalidade de presidentes da república, líderes de grupelhos, interesses poderosos ou deuses quaisquer.[64]

Sustenta-se aqui o paradoxo de um estranho atletismo, segundo Deleuze, pois é com muito esforço que se volta do mundo com os *olhos vermelhos e os tímpanos perfurados* e se produz uma forma. Que pode ou não vingar. E se retorna ao mundo, empreendendo uma saúde frágil.[65] Operação que retorna sem cessar. Não há finalidade, não há completude nem fim.

Em todo acontecimento, dirá Deleuze, existe realmente o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa (...). Mas há, de outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo o presente, porque é livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré–individual, neutro (...) formando o que é preciso chamar contra-efetuação.[66]

Assim, no traçar este campo aqui denominado *teatrar*, nota-se que ao acontecer-teatro-clínica se faz necessário um proceder por colocar-se à espreita,

---

[64] Orlandi, L.B. Combater na Imanência. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater_na_imanencia.pdf

[65] "Qual saúde bastaria para liberar a vida em toda a parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?" Deleuze, *Crítica e Clínica*, p.14.

[66] Deleuze, G. Do acontecimento. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998 [1969], p.154.

cartografar e traduzir os signos que interpelam, inventando formas que lhes dêem visibilidade, mas porosas, que contenham ao mesmo tempo as suas dimensões invisíveis, suas constelações de sentidos múltiplos, suas linhas de fuga. O que ressoa a afirmação de que *teatro é encontro e de que a arte é veículo* de Jerzy Grotowski, tornando-o uma aliança importante na constituição deste território.

Para ele, um belo dia, descobrimos que a essência do teatro não se encontra nem na narração de um acontecimento, nem na discussão de uma hipótese com o público, nem na representação da vida tal como nos surge do exterior, nem mesmo numa visão – mas, sim, que o teatro é um ato realizado aqui e agora no organismo do ator, na presença de outros homens. (...) descobrimos que a realidade teatral é instantânea, não uma ilustração da vida, mas qualquer coisa que com a vida se liga (...).[67].

Aparece neste autor um modo de conceber o teatro enquanto produtor de uma *comunidade viva,* de onde partiriam suas pesquisas. A teatralidade, para ele, surgiria no encontro entre dois *ensembles*, o dos atores e o dos espectadores. Uma *comunidade viva* parece-nos enunciar o mapa das linhas de um encontro fazendo-nos perguntar: como se trançam e de que modo, o que escapa, o que se inventa, o que se repete... Que elementos estão visivelmente em jogo e como escutar as agitações por entre eles?

Ao concordarmos com a definição de *encontro* ao teatro, colocamo-nos na dimensão dos fluxos. Rompem-se noções como antes e depois, dentro e fora,

[67] Grotowski, J. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p.82-3.

palco e platéia, atores e espectadores, para atingir uma maquinaria cênica e o lugar de operadores. Neste sentido, o ator torna-se uma máquina que se conecta a outros elementos, que segue uma partitura.[68] E, o espetáculo é, então, a centelha que passa entre os dois *ensembles* e, o que o define como obra de arte é ser o devir no contato entre espectador e ator.[69]

Para Grotowski, o diretor consciente coloca em cena, portanto, os dois *ensembles* (submete às operações da encenação o *ensemble* dos espectadores, não só o *ensemble* dos atores); aproxima-os reciprocamente, coloca-os em contato, em curto-circuito, em co-atuação de modo que a centelha passe. [70]

Assim, atores e espectadores passam a ser canal daquilo que corta e produz estando imersos em múltiplos agenciamentos. Dizem Deleuze e Guattari: Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.[71]

Ela entra pela porta A. Ele entra pela porta B. Eles entram em um espaço compartilhado para surpresa do público que foi previamente dividido pelas portas. Múltiplos eus compõem a cena daquela noite, linhas pretas percorrem a todos nas

---

[68] As partituras referem-se a elaborações gestuais e vocais experimentados e desenvolvidos ao longo dos ensaios pelos atores. Silvia Balestreri Nunes trata na citação do trabalho *máquina atoria l -atorialidade da máquina* de Carmelo Bene apontando que também com Grotowski os atores constroem partituras para seus personagens, que envolvem gestos minuciosos e diferentes emissões da voz que serão ligados pelo diretor entre si. Nunes, S.B. *Boal e Bene: Contaminações para um teatro menor*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, Psicologia Clínica, 2004, p.102.

[69] Grotowski, J. A possibilidade do teatro. In: Flaszen, L. e Pollastrelli C. (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva/Sesc-SP, 2007, p.48-74.

[70] Idem, p.50.

[71] Deleuze & Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1, p.17.

formas das figuras do cenário que habitam o branco das paredes. Que desenho se fará? Eles se olham, de repente ao fundo uma voz se destaca: uma meada do fio de Ariadne desta noite. Quem mergulhará com eles neste terreno em plena construção? A música toca suave, outra trama. Agitação de formas-corpo pelo espaço, habitando-o. Que território cênico se fará? Quais são as linhas que se cruzam, os trajetos que se criam ali no contato da suposta obra-teatro com o público? O percurso dos atores se modifica de acordo com o tipo de habitação que se deu em suas casas-cenas. O eu–tu ressoa pelo espaço-tempo daquele esboço de cena, frágeis composições da tríade teatral.[72]

A cada vez, a cada encontro, uma obra. Vimos surgir algumas outras camadas do teatrar – lugar de emergência de múltiplos eus, que se efetuam na constituição de corpos-personagens, corpos linguagens, sonoros, imagéticos e que fazem coexistir a representação e o irrepresentável. E é a pesquisa do ator, da companhia que irá permitir paradoxalmente dar passagem aos fluxos-teatro de cada apresentação.

Ao longo de sua trajetória, Grotowski chegará a variadas aproximações entre os *ensemble* (espectadores e atores) e o que passa entre eles. Desenvolvendo modos de elaborar imagens, entonações e gestualidades não usuais, estrangeiros à língua-teatro à frente do Teatro das 13 Fileiras[73] que, para

---

[72] Trecho parte do diário de campo realizado por ocasião da elaboração, montagem e apresentação de *calendário para ocas histórias* (2006) nascido da investigação da cia. de teatro ânima Dois.

[73] Cabe ressaltar que no Teatro das 13 Fileiras realizou boa parte de sua obra, mas foi apenas no Workcenter, em Pontedera na Itália, que desenvolveu a noção de Arte como Veículo. Seu trabalho será explorado em diversos pontos desta dissertação, mas principalmente no capítulo "Jogar ou por um estado de jogo?". O Teatro das 13 Fileiras foi fundado em Òpole e acolheu boa parte das experiências de Grotowski com seus atores referentes às primeiras fases de sua obra. Foi apenas em 1962, por conta de uma exigência do Ministério da Cultura Polonês em enquadrar uma classificação do trabalho dos grupos teatrais, que Grotowski o denominaria TEATR-LABORATORIUM 13 RZEDÓW. (Barba, *A terra de cinzas e diamantes*, p.38-9).

ele, causariam rupturas na imaginação coletiva. Para tanto, pesquisou junto aos atores partituras corporais, vocais, que produzissem "signos", estes responsáveis por deslocar do "lugar comum" aqueles que assistem. Entretanto, Barba[74] aponta que na construção destes signos os atores iam adquirindo uma disciplina física e psíquica que os levaria ao *território comum da imaginação coletiva*.

Uma "psicomaquia", para Eugênio Barba, que instauraria uma luta entre o que compõe o ator e o espectador, balançando certezas e noções como a de bem-estar. Desmanchando, desconstruindo, abrindo fissuras nos contornos antes estabelecidos podendo colocar todos os elementos em um estado de autopoesis e de diferenciação.

Isso nos faz pensar em contaminações, em multiplicações de sentidos que se singularizam nos modos de atuar e de testemunhar. Estrutura e fluxo de vida, conceitos de Grotowski, se entrelaçam de modo que possamos dar visibilidade ao cuidado em se constituir um "corpo-vida" cênico que possa traduzir e produzir signos.

Arma-se um dispositivo nos ensaios, nos espetáculos... Um dispositivo cênico com o qual pensamos retomar a potência clínica da arte, naquilo em que pode reativar as forças de resistência e de invenção, os pulsos do desejo e fazê-lo passar. Criando condições para reativar o lúdico, o afetivo e o poético nos gestos

[74] Barba, *A terra de cinzas e diamantes*, p.33.

cotidianos e, conseqüentemente, nos territórios existenciais que se produzem através deles.[75]

Uma comunidade crescendo em variadas direções, trazendo-nos uma idéia de matéria força ao corpo cênico. Quantos espetáculos se fazem a cada vez? Que espetáculos se fizeram no ator, no público, nos colaboradores?

Eugênio Barba, ao falar de suas experiências ao assistir os ensaios de *Akropolis*[76] de Grotowski, enuncia um relâmpago, aquilo que pôde desfuncionar a cena e jogá-lo no para além do visível, do empírico dela mesma. Diz ele: Eu mesmo não compreendia tudo aquilo que acontecia no trabalho. Mas, às vezes, em *Akropolis,* observando uma cena, seus ritmos contrastantes ou seus detalhes cruéis, minha vista se desdobrava, e um invisível véu de lágrimas nos meus olhos dirigia uma parte de meu olhar para dentro (...) Aquela cena, suas entonações e seus movimentos eram rajadas de um vento Pan que agitavam meus sentidos. Eu ouvia vozes, respondia a elas, e, perdido neste diálogo, o espetáculo não estava mais ali. Eu estava no meio dele e, no entanto, tinha superado seus confins; eu estava num outro lugar, onde?[77]

As elaborações de Grotowski seguem e nosso aliado produz na fase final de seu percurso criador uma noção da *Arte como Veículo.* Importante para esta dissertação naquilo que parece trazer ao teatro, de maneira ainda mais consistente, a conexão com as intensidades como condição para a produção.

---

[75] Rolnik, S. Quarar a alma. In: *Quietude da Terra*. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000, p.5.

[76] *Akropolis* foi encenado por Grotowski e seu grupo em 1962, um espetáculo construído na conversa com a obra de mesmo nome do poeta polonês Wyspianski. Vide: Flaszen, L. Akropolis – tratamento do texto. In: Grotowski, J. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

[77] Barba, *A terra de cinzas e diamantes*, p.27-8.

Para ele, são muitos os elos dessa cadeia em sua produção, que vão da *Arte como Representação* à *Arte como Veículo*, passando pelo *Parateatro* e pelo *Teatro das Fontes*.[78] Todos importantes momentos que surgem do esgotamento da forma anterior.

O autor relata, por exemplo, que foi preciso esgotar a arte como representação até chegar ao ponto de não mais querer produzir espetáculos, para poder cunhar o Parateatro. Este se configura como um teatro de participação, o que em Grotowski significou ter um grupo de pessoas de fora de sua companhia a compartilhar de suas experiências por certo período de tempo. Do Para teatro nasceu o Teatro das Fontes que consistiu em um trabalho intenso de pesquisa acerca do que *o ser humano pode fazer com a própria solidão, como ela pode ser transformada em força e em uma relação com aquilo que é chamado ambiente natural.* [79]

No entanto, diz Grotowski, tanto o Parateatro quanto o Teatro das Fontes podem implicar uma limitação: a de fixar-se no plano horizontal (com suas forças vitais, portanto principalmente corpóreas e instintivas) em vez de decolar deste plano como de uma pista. (...) O trabalho atual (...) procura passar, consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal, e essa passagem se tornou (...) a verticalidade.[80]

---

[78] As fases de sua obra voltaram a ser apresentadas neste trabalho no capítulo: Jogar. Para um aprofundamento, entretanto sugere-se o bloco de textos nomeado como: "A perpectiva pelo avesso", em Flaszen & Pollastrelli, *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.199-243.

[79] "Os sentidos e seus objetos, a circulação da atenção, a corrente vislumbrada quando se está em movimento, no mundo vivente-o corpo vivente (...) com o teatro das fontes chegamos a processos fortes e vivos (...) não superamos as fases das tentativas: faltou-nos tempo (...) tive que deixar a Polônia". Grotowski, J. Da companhia teatral à arte como veículo. In: Flaszen & Pollastrelli, *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.230-1.

[80] Idem, p.231.

Este outro pólo da cadeia, como quer o autor, refere-se a um refinamento das estruturas àquilo que é estritamente necessário – no sonoro, nas formas do movimento, nos impulsos – ao que nomeia como *Action*. Muda-se, então, o foco do espetáculo (da percepção dos espectadores) para os atuantes. E, é a partir das próprias ações dos atuantes que é possível se aproximarem "quem assiste e quem realiza". Neste ponto, não se tem mais o espetáculo, mas passagens.

Ao utilizar a imagem de um elevador, como a descrição do espetáculo nesta nova fase, ele aponta para a passagem de energias pesadas mais orgânicas às mais sutis. A questão da verticalidade significa passar de um nível assim chamado grosseiro – em certo sentido poderíamos dizer "cotidiano" – para um nível energético mais sutil ou mesmo em direção à *higher connection*.[81] Interessante observar que todo o tempo Grotowski afirma a passagem, chamando-nos a ver o que corre entre os diferentes níveis energéticos.

Um dos procedimentos descritos por Grotowski, neste sentido, é o de subtrair dos cantos rituais da antiga tradição a diferença entre sua melodia e suas qualidades vibratórias. Ou tomar o texto como palavra viva. Estratégias de minoração que vão encontrar novas alianças na conversa de Deleuze com Carmelo Bene, no ensaio *Um manifesto a menos*.[82]

Deleuze chama a atenção para os procedimentos de Carmelo Bene, que opera subtraindo, amputando, sobrepondo, colocando os elementos do próprio

[81] Grotowski, Da companhia teatral à arte como veículo, p.235
[82] Deleuze, G. Un manifeste de moins. In: Bene, C. & Deleuze, G. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979.

teatro em variação contínua.[83] O que significa poder extrair o devir minoritário do próprio teatro, retirando-o das formas talhadas por certo poder dominante, caminhando no sentido da afirmação diferencial.

Com suas operações de minoração, Bene criaria um outro movimento que faz nascer e proliferar algo de inesperado, como numa prótese.[84] Este outro homem de teatro abre a cena à emergência dos inesperados, dos relâmpagos e seus clarões. É um operador, não mais ator ou diretor. Afirmando a cada vez o acaso, o inusitado do jogo de seus elementos. Colocando em jogo enunciados, gestos, sonoridades, espacialidades e temporalidades – em variação contínua – observando as relações de velocidade e lentidão, os agenciamentos entre eles. Suas sobreposições, suas continuidades, suas hibridações e interceptações.

Deleuze aponta que Carmelo Bene faz passar toda a coisa (o poder que o teatro representa e o poder do próprio teatro) por sobre uma linha de fuga criadora. O que tornaria menores o autor, o texto, o diretor, o próprio espetáculo e tanto mais.

Proponho contaminarmos a operação de verticalidade em Grotowski com esta de Bene, a fim de colocarmos os elementos que compõem o teatro em variação contínua, e lançarmos seu "elevador" em múltiplas direções. E então podermos adensar a concepção de *comunidade viva* com a de política de massa para Deleuze, da qual trata como a *massa de meus átomos.*

---

[83] Idem, p.88-9.

[84] Ibidem, p.88. Tradução livre de: "qui fait nâitre et proliférer quelque chose d'innatendu, comme dans une prothèse".

Abre-se, portanto, uma política de aproximação com a alteridade. De modo que o deslocamento, o estranhamento, as rupturas são desejadas, pois que alimentam a força de invenção. Como quer Rolnik, uma busca que passa pela liberdade de expor-se ao risco de ter suas próprias referências abaladas e pela disposição de encarar o trabalho de elaboração e mudança que esta situação exigirá por princípio (...) Contaminar-se pelo outro não é confraternizar-se, mas sim deixar que a aproximação aconteça e que as tensões se apresentem. O encontro se constrói – quando de fato se constrói – a partir dos conflitos e dos estranhamentos e não de sua denegação humanista.[85]

Frágeis são os modos que se apresentam, a cada vez, na composição da cena e da clínica, o que não significa um "vale tudo" uma frouxidão, mas ao contrário um rigor cirúrgico na efetuação em obra ou em terapêuticas. E, também, a construção de estratégias de aproximação afinadas na escuta das diferenças que se agitam neste ou naquele encontro.

Neste sentido, Deleuze em sua leitura de Bene nos apresenta uma "operação crítica completa" que retiraria os elementos estáveis, para a seguir colocar em variação contínua e transpor tudo em menor.[86] O que se pode tomar como ativador do pensamento, e caberia aos operadores, na clínica e no teatro, produzir agitações, novas conexões nas formas vigentes, vir a retraçar mapas, criar deslocamentos, rupturas, enfim, procurar pelas molecularidades. E, assim, ampliar as conectividades possíveis seja na arte seja na vida.

---

[85] Rolnik, S. Alteridade a céu aberto – O laboratório poético-político de Maurício Dias e Walter Riedweg. In: *Possiblement hablemos de lo mismo.* Barcelona: McaBa, Museu D'Art Contemporani de Barcelona, Catálogo da Exposição de Maurício Dias e Walter Riedweg, 2003, p.6.

[86] Deleuze, Un manifeste de moins, p.106.

Para Inforsato, então, precisamos desinvestir os objetivos que buscam a estabilidade, e afirmar-se no trabalho com o fortalecimento de devires menores, de fragilidade, de metaestabilidade. Apostar em equilíbrios precários, harmonias provisórias para a criação de saúdes que não cessem de variar.[87]

Para tanto, se faz necessário montar dispositivos e procedimentos cênicos e clínicos que busquem a minoração, aquilo que é menor, as agitações moleculares. Ou, nas palavras de Grotowski, *buscar o pulsar, movimento e ritmo*.

Ela demorou a entrar no grupo, começou a freqüentá-lo já na metade do processo de construção do espetáculo, vivia nas bordas substituindo quem faltava. De tanto repetir, sabia uma grande parte dos papéis. Um dia nosso Dom Quixote resolve desistir de vez, abre a porta e vai... Lutar com outros monstros, viver outras aventuras. E ela resolve se aventurar, assume este papel, com receios, tateando, imprimindo ao nosso cavaleiro modos de moça, uma extrema delicadeza. Compõe para si um cavaleiro, imprime em nós um outro olhar para as batalhas e aventuras do mesmo, faz-nos rir com suas cavalgadas de saltinhos pelo espaço sob um cabo de vassoura com cabeça de cavalo. Uma semana antes do espetáculo faz "escova definitiva" nos longos cabelos loiros, não podíamos mais prendê-los. Mas ela garantia, no dia estaria pronta.

Na apresentação, fazemos pela primeira vez a maquiagem, os traços do rosto se dissolvem e vemos nascer o "cavaleiro-ela", se assusta se encanta, no espelho do banheiro se encontra Dom Quixote. Por entre seu rosto e a máscara vê-se surgir um personagem. Personagem, quem!?... O que?[88]

---

[87] Inforsato, *Clínica Barroca*.

[88] *As andanças de Dom Quixote* foi a peça montada e apresentada em julho de 2005 com o grupo de teatro no hospital-dia.

E se com a variação entre os elos dessa corrente podemos pensar em uma maior conectividade, talvez também nós possamos afinar nosso dispositivo clínico-estético. Investigaremos, a seguir, algumas das linhas que compõem esse território *teatrar*: o jogar, o atuar, o testemunhar.

Ato 2

Jogar ou por um estado de jogar?

Mil acasos me levam a você
No início, no meio... No final
Me levam a você de um jeito desigual[89]
Samuel Rosa e Chico Amaral

Um palco nu. Pode ser um canto de uma sala, um lugar sobre um tapete, o círculo no interior de uma roda, um tablado de madeira etc. Tempos. Um texto, um tema, um gesto, um som, uma palavra, tantas entradas *possíveis*. Um e mais sujeitos, um e mais bonecos, varas com desenhos e suas sombras, um e mais objetos, tantos sujeitos de ações *possíveis*. Uma e mais imobilidades e ações *possíveis*. Com e sem sonoplastia, figurinos e cenários *possíveis.* Um e mais sujeitos que possivelmente assistam, testemunhem passiva e ativamente o que virá/veio/está a acontecer. Neste ponto, tudo e nada pode acontecer a depender da *combinação possível*.

Ponto onde se cruzam clínica e teatro com o auxílio do conceito de encontro e nos faz pensar em um *estado de jogo*. Uma clínica e uma cena não mais endurecidas na representação, mas em variação por entre o representável e o irrepresentável, entre o fazer e o desfazer, o real e o irreal, o tempo e o fora do tempo, o espaço e o não-espaço...

---

[89] Rosa, S. & Amaral, C. Mil acasos. In: Skank. *Carrossel*. Belo Horizonte: Estúdio Máquina, 2006 .

A palavra jogo remete, no dicionário, a situações e ações que envolvam regras previamente estabelecidas, que definam perdas ou ganhos. No entanto, a palavra jogar nos abre outros rumos aparecendo como entregar-se ao, aventurar ou arriscar ao jogo, manejar com destreza ou habilmente, pôr em risco, arremessar, atirar, combinar, brincar, oscilar, lançar-se, precipitar-se, dentre outros.[90] Estado é definido por *modo* de ser ou estar. **Estado de jogar**, então, seria um modo de pôr-se em risco, de lançar-se a, aventurar-se, brincar...

Uma tarde ensolarada. Textos e gestos ensaiados, marcados com sua réplica. Figurino na mala. Uma banca examinadora em semicírculo. Ela respira fundo e dá alguns passos. Seu corpo vai perdendo a forma, a consistência a cada movimento dos pés que a levam para cena. Um e outro passo, a respiração muda o ritmo e rege agora o jogo com o outro em cena. Um e outro, palavra a palavra, gestos para cima e para baixo deslizam no espaço-tempo daquele texto. Até que... Até que: ela escorrega. O tempo se comprime: um ano inteiro passa no buraco de uns segundos. Todos os olhos em suspensão, em susto, congelados naquele instante. Inventa-se um suspiro, outro gesto, e uma voz: – Está bom! O resultado sai daqui a uma semana.

Um outro horário qualquer, em algum lugar. A criança entra em uma sala repleta de brinquedos. Escolhe a massinha de modelar e alguns apetrechos de cozinha, tais como, panelinhas, pratinhos, utensílios. Amassa, recorta, soca, faz bolinhas e estica. Misturando todas as cores, inventando cheiros e sabores, formas. A massa transita com ela pelas panelas vindo a ser ao mesmo tempo bolo de chocolate e pizza de tomates. Ela é mãe, filha e padeiro. Alguém lhe traz um chapéu com laço cor-de-rosa. Ela levanta da

[90] Holanda, Aurélio B. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Folha de São Paulo, 1998, p.377.

cadeira, já é outra: uma amazona sob um cavalo de madeira é escutada a gritar, a urrar pelos quatro cantos da sala.

Em um outro tempo qualquer, num dia desses, conheceu-se o menino-pipoca. Ele chegava saltando, que nem pipoca em panela quente, e corria ao armário para pegar o saco de milho. Insistia até encontrar uma mão que o levasse até uma panela: era preciso, ele dizia: milho e pipoca e óleo e sal! A mão cumpria sua parte colocando milho, óleo e panela juntos. "Barulhava-se" a sala com estalinhos, um cheiro percorria corredores. Era ela, a pipoca. Bacia, menino e pipoca: menino-pipoca. Boca-menino e pipoca. Pipoca e baba do menino eram oferecidas a outras bocas. Um grunhido, um sorriso e o menino-pipoca se ia de mais uma aventura.

Jogar para resistir às forças que nos imponham formas prontas de vida, brincar para viver instaurando mundos, novos modos de ser e de estar. A brincadeira (...) passagem entre mundos e entre tempos.[91]

Escolhemos aqui *estado de jogo* como uma noção que agrega em si o brincar e o jogar, como dois movimentos de uma coisa só, simultâneos e que, então, gostaríamos que contemplasse pelo menos dois importantes vetores: Zoé e Bio. Como nos propõe Rolnik: **Zoé** (...) a vida enquanto simples fato de viver: dimensão da utilidade, do hábito, indispensável para que se possa integrar a uma comunidade e situar-se em seu mapa vigente, sem o que uma vida se inviabiliza. (...) **Bio** (...) a vida enquanto potência de variação de formas de viver: dimensão da criação,

[91] Safra, G. "Desvelando a Memória do Humano" Edições Sobornost: São Paulo, 2006. Capítulo: O brincar.

indispensável para que a vida encontre canais de expressão para seus movimentos e não sucumba em pontos de estrangulamento que a debilitam e empobrecem.[92]

Assim, paradoxal, o território do jogo parece tecer-se por entre as regras e os acasos. Lançarmo-nos ao jogar, significa também, afirmar o acaso em vez de recortar, de probabilizar ou de mutilá-lo.[93] Desta forma, o jogar se definiria por composições, por agenciamentos. Fazendo insistir um modo, definindo singularidades. É por intermédio de cada frágil combinação (...) uma potência de vida que se afirma, com uma força, uma obstinação, uma perseverança no ser sem igual.[94]

Trata-se, aqui, de afirmar um *estado de jogo*, condição em que se está à altura do que acontece seja na clínica ou no teatro. Imerso nas conexões de forças engendradas nos acontecimentos, podendo sustentar a fragilidade das composições a cada vez. Mas um estado sempre outro. É condição, mas não tem nem antes e nem depois, desenha-se no acontecimento. Diz Beckett: Não somos mais nós mesmos, nessas condições, e é penoso não ser mais você mesmo, ainda mais penoso do que sê-lo, apesar do que dizem. Pois quando o somos, sabemos o que temos que fazer para sê-lo menos, ao passo que quando não o somos mais somos qualquer um, não há mais como nos apagar.[95]

---

[92] Rolnik, S. Os mapas movediços de Öyvind Fahlström. In: *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, MacBa, Actar, 2000, p.333-341. Catálogo da retrospectiva da obra de Öyvind Fahlström: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Barcelona, Espanha, 2001), Centro Studi sull'arte Fondazione di San Micheletto (Lucca, Itália, 2001); Massachusetts Museum of Contemporary Art (North Adams, USA, 2001); BALTIC. Center for Contemporary Art (Newcastle, Inglaterra, 2002), Institut d'Art Contemporain (Villeurbanne, França, 2002).

[93] Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p.16.

[94] Idem, ibidem.

[95] Beckett, S. *Primeiro Amor*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1970].

Assim, há que se libertar de clichês, moldes que aprisionam, enfraquecem e entristecem os encontros, a potência. Enfrentar a descrença nos valores vigentes, no otimismo moral para afirmar o negativo, o nada de vontade, e caminhar do cansaço em direção ao esgotamento.

O fatigado, para Deleuze, é aquele que não pode mais realizar, tendo esgotado toda a realização. O esgotado, inversamente, é o que não pode mais possibilitar, ele esgota o possível para poder acabar de novo. O possível é inclusivo, isto e aquilo podem vir a se realizar. A realização do possível opera por exclusão, isto ou aquilo, a partir de preferências e objetivos. São essas variações, essas substituições, todas essas disjunções exclusivas (...) que acabam por cansar.[96]

Estar em jogo pressupõe não poder mais possibilitar. Sustentação das disjunções inclusivas. Isto e aquilo podem acontecer, o inominável, o irrepresentável, o impensável. Uma crença naquilo que rasga a pele, marcando-a, desorganizando-a e abrindo mundos. Mil acasos me levam a perder o senso, o ritmo habitual.[97]

Não há existência a não ser existência possível (...) A disjunção torna-se inclusiva, tudo se divide, mas por si mesmo, e Deus, o conjunto do possível, se confunde com Nada, do qual cada coisa é modificação.[98]

Beckett e Grotowski parecem-nos estrategistas afinados em sustentar este frágil paradoxo, e neles aparece um proceder, um modo que parece

---

[96] Deleuze, *L'épuisé*.IN: Beckett, S. *Quad*. Paris: Minuit, 1992. Tradução para o português de Lilith C. Woolf e Virginia Lobo.
[97] Rosa e Amaral, Mil acasos.
[98] Deleuze, *L'épuisé*.

afirmar-se como o minorar, o falhar, o acolher o acaso, o encerramento, o menos, o subtrair, a multiplicação, a variação. Potencializam-se as combinatórias ou como vemos nas palavras do *Inominável*:[99] isto, dizer isto, sem saber o que foi. Sinalizando a feitura de um impessoal?

Um passeio com Beckett...

Samuel Beckett,[100] um dos mais importantes expoentes da literatura moderna, escreveu não só no contexto da prosa e da poesia, mas também no da dramaturgia (obras de teatro, rádio e televisão). Produziu, no interior das diferentes linguagens, experimentações significativas no sentido do cumprimento de seu ousado projeto, que chamou a atenção pela precocidade com que fora descrito em carta datada de 1937 ao amigo Axel Kaun: Tomara que chegue o tempo (...) em que a linguagem seja mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por

[99] Beckett, *O inominável*, 2002.

[100] Samuel Beckett nasce em 1906, de origem irlandesa não católica, pertencendo em seu país a uma elite protestante. Para alguns biógrafos as tradições célticas não têm importância em sua obra dada a forte presença da cultura européia, especialmente a vanguarda francesa, em sua formação. Passa boa parte de sua vida na França, chegando a se envolver com a Resistência Francesa na época da segunda grande guerra. Logo cedo abandona a academia iniciando sua *existência literária*, primeiro ao lado de Joyce, com quem publica seu primeiro ensaio na obra coletiva *Dante... Bruno... Vico... Joyce* em 1929, e, posteriormente, sozinho, ganhando ao longo dos anos destaque no cenário mundial tanto na literatura quanto no teatro. Sua produção data dos anos de 1929 a 1982 e se destaca dentre outras pelo bilingüismo (inglês/francês). Para maior conhecimento de sua cronologia em português, pode-se consultar: Beckett, S. *Novelas.* Tradução de Eloísa Araújo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje.[101]

Neste sentido seu longo percurso de obras literárias, teatrais, televisivas e radiofônicas atesta a luta do artista para dar "corpo" ao que denominou uma *literatura da despalavra*.[102] Sua obra parece fazer de si mesma objeto primeiro de investigação, desmontando, vasculhando, explorando seus elementos de composição em ressonância aguda com seu tempo e as questões que o atravessavam no interior da arte ou fora dela. O sentido, ou melhor, a falta dele, a miséria e a solidão humanas aparecem por dentro das "ruínas" que Beckett propunha.

Suas criaturas com seus farrapos de memória, de noções de si, verborrágicas, em deterioração corpórea remetem-nos à imagem de *sobreviventes*, de *sobrevida* apresentada por alguns autores para discutir a vida contemporânea.[103] Lapoujade aponta a proximidade dos corpos dos personagens beckettianos com os corpos produzidos na atualidade, corpos que "não agüentam mais". Diz ele:

Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não agüenta mais. Tudo se passa como se ele não pudesse mais agir, não pudesse mais responder ao ato da forma, como se o agente não tivesse mais

---

[101] Beckett, S. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun – a carta alemã de 1937. In: Beckett, S. *Como é*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003.

[102] Idem.

[103] "o biopoder contemporâneo (...) já não se incumbe de fazer viver, nem de fazer morrer, mas de fazer sobreviver. Ele cria sobreviventes. E produz sobrevida. (...) A sobrevida é a vida humana reduzida a seu mínimo biológico, à sua nudez última, à vida sem forma, ao mero fato da vida, à vida nua." Pelbart, Vida nua, vida besta, uma vida.

controle sobre ele. Os corpos não se formam mais, mas cedem progressivamente a toda sorte de deformações. (...) Eles serpenteiam, se arrastam. (...)[104]

Corpo cansado, aponta Deleuze em *O esgotado*, em diferença com os corpos esgotados. O corpo cansado vive a exaustão da repetição, o esgotado se deteriora pela abertura às combinatórias, pelo movimento constante de combinar. Deleuze observa boa parte dos personagens beckettianos com corpos esgotados, pertencentes ao que denomina obra "sentada". Diante do que se pergunta: Mas por que o sentado está à espreita das palavras, das vozes, dos sons?[105]

Nos textos beckettianos observamos circuitos narrativos que associam pedaços de memória, objetos e situações, retalhos de um "eu". Quem são esses personagens afinal? O que querem? Para onde seguem? Que história contam? Um jogo com os elementos da narrativa se arma sob os olhares atentos. Quantos eus? Quantas vozes? Os personagens, que nos primeiros textos de sua obra poderiam ser pensados em seus percursos, suas errâncias rumo ao nada, depois se encerram em espaços fechados até se tornarem fragmentos, vozes. Afirmam-se em sua negativa a serem totalizados em um "eu".

Em *Molloy*,[106] seu duplo imperfeito Moran dirá: Havia, em suma, três, não, quatro Molloy. O das minhas entranhas, a caricatura que dele fazia, o de Gaber e o

---

[104] Lapoujade, D. O corpo que não agüenta mais. In: Daniel Lins (org.). *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002, p.82.

[105] "O cansaço afeta a ação em todos os seus estados, enquanto o esgotamento concerne apenas ao testemunho amnésico. O sentado é o testemunho em torno do qual o outro gira, ao desenvolver todos os graus de seu cansaço. (...) Poderia ser feita uma distinção entre a obra deitada de Beckett e a obra sentada, única e última." Deleuze, *L'épuisé*, p.6.

[106] *Molloy*, primeiro romance da trilogia do pós-guerra se constitui por duas partes donde aparecem Molloy e Moran em suas errâncias, tendo o segundo a missão de encontrar o primeiro. No entanto o que vemos ocorrer é um processo meticuloso de desconstrução do que são um e outro, e aos poucos Moran, suposto caçador vai tornando-se um duplo de Molloy. Neste romance parece que "o traço genial de Beckett é confundir os planos da reapresentação

que, em carne e osso, me aguardava em qualquer lugar. (...) Acrescentarei, então, um quinto Molloy, o de Youdi. Mas este quinto Molloy não se confundiria forçosamente com o quarto, o verdadeiro, como se disse o que acompanha a sua sombra? Pagaria para saber. Havia outros, evidentemente.[107]

Ou as vozes em *Companhia*:[108] Pela companhia. Quem pergunta? E quem, no fim, responde como acima? E, muito depois, acrescenta para si mesmo. A não ser que haja mais outro. Que não se sabe onde procurar. E menos do que todos, o inimaginável, o inominável. O último. Eu. Deixa-o depressa.

Repetir e variar. Modulações que começamos a entrever no nome de seus personagens *Moran, Molloy, Malone, Watt, Winnie*... Ou na repetição de alguns elementos e pedaços de narrativas. Os chapéus, a narrativa da criança e de sua mãe, as bananas, os relógios, as janelas. Elementos voltando e diferindo-se a cada vez. Pequenos ritornelos.[109] Ao longo de sua sonata, um desfazimento do "eu" narrador que parece subtrair-se até poder multiplicar-se em "última pessoa da narrativa", um impessoal, um compositor.

Na medida em que somos inseridos nos jogos com o autor, deparamo-nos com tempo e espaço singularmente concebidos, ambos evoluindo por dissolução.

(lembrança ordenada de fatos passados, pseudo-realidade que depende do jogo, suspensão da incredulidade, para existir) e da imaginação (...) internalizando este curto-circuito narrativo e fazendo dele assunto e estrutura do romance." Andrade, F. S. *Samuel Beckett: O silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.44.

[107] Beckett, *Molloy*, p.139.

[108] Beckett, *Companhia*. Trad. Elza Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves ,1982 [1979], p.64.

[109] Acerca de ritornelo ver: Deleuze & Guattari, *O que é a filosofia*, p.246-247; Deleuze & Guattari. Acerca do Ritornelo. In: *Mil Platôs: Esquizofrenia e Capitalismo*. São Paulo: Ed. 34, Vol. 4, 1997, p.115-70.

Uma temporalidade infernal. Tempo de dentro revirado pelo fora das histórias relatadas, em contínuo, que não cessa de terminar e de começar. Mas um contínuo que não é linear, que não sustenta uma sucessão de "eus" que formariam um personagem ou seqüências da narrativa (começo, meio e fim).

O tempo não corresponde somente ao cronológico (passado, presente e futuro misturam-se nos fragmentos de memória e nas amnésias), mas este co-existe com o tempo da intensidade (*Aion*). Assim, produzem-se quebras, fluxos, a narrativa toma uma forma imperfeita, aberta às múltiplas temporalidades. Não há consecutividade, mas deslocamentos por agitações de superfície. Em *Como é*[110] podemos observar um enrolamento do tempo com o espaço produzindo movimento, por exemplo: e eu me ver me vislumbrar dez segundos quinze segundos quieto encolhido como um rato no meu buraco ou na chegada a noite afinal menos luz um pouco menos me apressando até o próximo muito melhor muito mais seguro será bom bons momentos que terei tido lá em cima aqui em baixo nada resta só ir para o céu (...).[111]

Ou ainda: dormiu seis minutos respiração entrecortada partiu ao acordar seis metros um pouco mais uma hora e doze minutos deixa-se cair (...).[112]

O espaço ganha contornos outros ao longo da obra: quadrados, linhas, círculos. Espacialidades em formação ao mesmo tempo em que as ações e os resíduos de memória. Em *Molloy* notamos a presença de fragmentos de espaços (cidade e campo) associados aos da memória, e o quarto da mãe. Ainda que aos poucos percamos a certeza e duvidemos de onde ele possa estar, o lugar das

[110] Beckett, *Como é*.
[111] Idem, p.88.
[112] Idem, p.93

histórias, mesmo que em farrapos, parece manter-se. No entanto, em suas obras finais, observamos um impessoal se apossar dos espaços e estes passam a descrições precisas em metros em combinação com o movimento. Em *Quad*,[113] por exemplo, vê-se a seguinte descrição: área: quadrado. Tamanho dos lados: seis passos. O espaço é desenhado na medida em que se movimentam os atores. A obra é descrita em percursos e séries.

Desta maneira, percebemos em Beckett um *estado de jogo*, tal como tentamos construir aqui, na idéia da elaboração de uma narração que lembra o trabalho de um químico, um estado de laboratório. A exatidão é oscilante. O ponto fundamental passa a ser a tensão entre a forma ordenada e o caos: a impossibilidade de uma representação fixa, a falência da linguagem. O estado de jogo como um *estar à espreita de e um lançar-se a*.

Aparece, então, o ritmo. O ritmo com que se lê, fala, caminha, produz movimentos etc. Este como desestabilizador dos sentidos, das formas com contornos fixos e rígidos. Ritmo da associação de idéias, que lembraria a idéia de uma "consciência interior" confundida com resíduos de ações, de espaços, imagens, que multiplica as possibilidades de leitura em *Como é*,[114] por exemplo.

---

[113] *Quad* é uma peça televisiva publicada com outras peças para televisão seguidas pelo texto de Deleuze, "L'épuisé". Beckett, S. *Quad*. Paris: Minuit, 1992.

[114] "A grande diferença e novidade de *como é* está em firmar esta construção frasal entrecortada, mesmo ao abolir totalmente as maiúsculas, pontuação e qualquer referência à parágrafo.(...) continua sendo do leitor a decisão sobre onde fazer as pausas, ampliando assim as possibilidades de leitura do texto, bem como, por vezes, sua ambigüidade." Souza, A.H.B.B. *Do original às traduções: abordagem da obra de Samuel Beckett através de* Como é. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000, p.28.

Neste ponto podemos retomar os argumentos de Deleuze que apontam para a experimentação do combinar variáveis sem estabelecer qualquer ordem de preferência, buscando uma *permutabilidade total*.

A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusivas. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, uma vez que renunciou a toda a necessidade, preferência, finalidade ou significação. (...) O que conta para ele é em qual ordem fazer aquilo que deve ser feito, e segundo quais combinações fazer duas coisas ao mesmo tempo, quando ainda tiver necessidade, por nada.[115]

Em seu universo vislumbramos formas que matematicamente foram desenhadas para variar, desestabilizar o território da literatura. Variam o romance, a poesia, borram as fronteiras com as artes cênicas, criam na interface com diferentes linguagens, combinando termos do fantasiar, do narrar, do imaginar. Produzem-se por uma assimetria, uma imperfeição, uma indeterminação, uma falha, numa busca do autor por manter-se fiel ao seu programa que seja o de não ordenar o caos completamente. Criando formas que o abriguem, que possam levar ao infinito ao mesmo tempo em que impliquem uma finitude.[116]

Diz Beckett: Ajamos então como aquele matemático louco (?) que empregava um princípio de mensuração diferente a cada etapa de seu cálculo.[117]

Para tanto cabe ressaltar o rigor "quase matemático" em suas composições narrativas que se encerram em si mesmas, na sustentação de

---

[115] Deleuze, *L'épuisé*, p.3-4.

[116] Para Deleuze & Guattari, "a arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas". *O que é a filosofia?*, p.253.

[117] Beckett, Carta a Axel Kaun, p.88.

paradoxos irresolúveis tais como: sujeito–objeto/causa–efeito, em suas rubricas detalhadas tanto para as ações dos atores quanto na dimensão tempo-espacial das peças, dentre outros. Assim como no seu trabalho como encenador e diretor das peças televisivas.

É preciso rigor para se escrever a *n-1* como nos propõe Deleuze.[118] Não se trata de enaltecer o múltiplo, de festejá-lo, mas de fazê-lo. Desta forma o que destacamos neste escritor é sua capacidade de fazer o múltiplo, especialmente em sua fase final, extraindo o uno do múltiplo a ser constituído. Um livro rizoma,[119] uma obra rizomática, algumas linhas a atravessam (expusemos algumas apenas no trecho anterior), mas dificilmente conseguem capturá-la sob um código único, uma leitura sobreposta. Vide a infinidade de autores que trabalham sobre sua obra.

Um lugar da tensão, do cinza. Beckett afirma que seu mundo é cinza, nem o branco e nem o preto, mas o entre. Deste ponto seus personagens emergem entrelaçando vida e morte, memória e amnésia, começo e fim, solidão e multidão, silêncio e barulho, verdade e fantasia. Suas obras parecem sustentar esses paradoxos explorando e multiplicando ao máximo a combinação dos elementos em jogo, sem buscar uma solução, mas afirmando a tragicidade destes. Para Deleuze: É assim que se cria não algo de mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre fora e entre.[120]

---

[118] Deleuze & Guattari, Rizoma, *Mil Platôs*, vol. 1.

[119] "Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado rizoma. (...) Um rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde a sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos" (Idem, p.15).

[120] Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p.17.

Outro passeio...

Ela, dona de casa, esposa e mãe. Ela, senhora das dores. Ela no café e no almoço, a chorar. Pedidos de colo constantes, fugindo pelas paredes. Mulher de cigarros e cafés, de roupas simples, de idéias para administração do cotidiano. De voz grave e dura, de uma melodia triste. Uma mulher.

Às sextas-feiras, ela se encontrava conosco para fazer teatro. Dançava pouco, reclamava um lugar, mas não conseguia se fazer presente nele. Gritava espaço, mas paria tempo. Permanecia fora do tempo comum.

Um dia qualquer, num destes encontros semanais, experimentávamos uma melodia nova e dançávamos em roda, quase um ritual para iniciarmos as cenas. Eis que ela pode dançar envolta em seu vestido de casamento, atuava em uma cena de amor. Dulcinéia aparecia a Quixote na bruma da noite, encantando-o com sua dança misteriosa, recebendo seus galanteios de cavaleiro apaixonado, suas juras e promessas. Uma mulher e uma melodia.

A cena aqui abre um espaço para a vida do corpo, como quer Grotowski. O corpo é atravessado pelas linhas que compõem o espaço cênico, e é a partir do contato com este emaranhado de linhas que convocam resíduos de memórias, de emoções, de gestos que pode vir a modelar-se, a formar-se. Sustenta-se paradoxalmente a fragilidade e a estrutura. Uma mulher e uma melodia podem surgir, singular composição cênica.

A fragilidade da vida por vir e a estrutura rigorosa que se abre aos afectos que pedem passagem. É preciso um corpo para suportar a passagem dos afectos e para dar-lhes forma. Aqui a "estrutura" se faz sentir: um trabalho

rigoroso de formação do ator, de descoberta e de mapeamento deste corpo, suas formas conhecidas, assim como a exploração de sua capacidade de fazer estranhar.

Ensina Grotowski: Nos movimentos do corpo existem formas fixadas, detalhes que podem ser chamados de formas. A primeira coisa essencial é fixar certo número desses detalhes e torná-los precisos. Depois, reencontrar os impulsos pessoais que podem encarnar esses detalhes; ao dizer encarnar, entendo: transformá-los. Transformá-los, mas não destruí-los. A pergunta é esta: como começar improvisando somente a ordem dos detalhes, improvisando o ritmo dos detalhes fixados, e depois mudar a ordem e o ritmo e até mesmo a composição dos detalhes, não de maneira premeditada, mas com o fluxo ditado pelo próprio corpo? Como reencontrar no corpo essa linha espontânea que é encarnada nos detalhes, que os abraça, os supera, mas que – ao mesmo tempo – mantém a precisão deles?[121]

Interessante estratégia esta, onde identifico dois procedimentos: o de subtrair, precisamente buscar o que é menor, o que agita a singularidade-corpo: os detalhes, a linha de espontaneidade. E o de esgotar, no qual, com os detalhes fixos, há que se combinar variando ordem e ritmo. E o que alcançamos? – pergunta-se ele. E diz: Não alcançamos nada. Liberamos a semente: entre as margens dos detalhes passa agora o "rio de nossa vida". Espontaneidade e disciplina ao mesmo tempo.[122]

Sustenta-se o paradoxo de Grotowski por entre a estrutura e a espontaneidade, fazendo ver o "corpo-vida".

---

121 Grotowski, J. Exercícios. In: Flaszen & Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.163-80.

122 Idem, ibidem.

A observação de alguns de seus escritos faz entrever um teatro que se define pelo encontro e se afirma pobre. Diz: O teatro é um acto engendrado por reações e impulsos humanos, por contato entre as pessoas. É simultaneamente um ato biológico e espiritual.[123]

Um campo onde o ator precisará escutar-se e ao outro para compor sua cena, sua performance. Que propõe ao ator que dobre o corpo para dar forma às sensações que o atravessam, não mais tomando o papel, o texto, ou qualquer outro elemento como santidade à qual se remeter, mas tornando-se "santo".

Para tanto, Grotowski cria o conceito de *ator santo*, entendendo o ator como aquele que deveria desenvolver a capacidade de eliminar os obstáculos à sua criação e ultrapassar as dificuldades, sendo capaz de sacrificar sua parte mais íntima no sentido de expressar, por meio do som e do movimento, uma linguagem própria. Para ele, o ator tem de ser capaz de construir a sua própria linguagem (...) no mesmo sentido que um grande poeta cria sua própria linguagem de palavras.[124] Com a santidade imanente, o encontro torna-se o vetor fundamental da criação no teatro, o qual passa a definir-se como aquilo que tem lugar *entre* o espectador e o ator.[125]

Contentamo-nos com o esquema palco/auditório: em cada espetáculo, designam-se os espaços para atores e espectadores. Logo, torna-se possível *variar infinitamente* a relação ator/espectador.[126]

---

[123] Grotowski, *Em busca de um Teatro Pobre*, p.54.
[124] Idem, p.32.
[125] Idem, p.17, grifo meu.
[126] Idem, ibidem, grifo meu.

Ao afirmar este modo ao teatro, Grotowski está em luta com a ascensão do cinema e da televisão e com novas modalidades de recursos para a encenação que advêm destes. Resiste ao que chama de *teatro rico*, preocupado em manter seu *status quo*, tradicional, comercial e burguês, que visa à rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas.[127]

Para resistir, defende um *teatro pobre*, o qual se caracterizaria por uma investigação minuciosa da arte do ator, e de sua força de convocação do espectador a um lugar mais ativo.[128] Insistindo que a única coisa que o cinema e a televisão não poderiam roubar ao teatro seria a "proximidade do organismo vivo". Ambos, rico e pobre, resistem a uma ascensão e supervalorização da imagem televisiva e cinematográfica de formas diversas.

No entanto, no primeiro vemos a busca mimética de pertencimento, de agregar para pertencer, para não perder um lugar que estava dado, uma defesa da identidade. No segundo, a reinvenção de um lugar para o teatro, uma política de proximidade com o vivo, de forma que a arte preserve seu lugar menor.

---

[127] Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, explica acerca do vocábulo "Teatro Experimental" que este se oporia tanto ao teatro tradicional e burguês quanto ao clássico. O teatro experimental, incluiria dentre outros o teatro-laboratório (um dos termos que define o trabalho de Jerzy Grotowski). Pavis, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.388.

[128] Para ele, o que interessa são espectadores que fossem ao teatro para no confronto com o espetáculo "analisar-se a si próprio. (...) um espectador que não fica por um estádio elementar de integração psíquica, muito satisfeito com sua pobre estabilidade geométrica e espiritual, sabendo exatamente o que é bom e o que é mau, e alheio a dúvidas". Grotowski, *Em busca de um Teatro Pobre*, p.38.

Grotowski parece, ao afirmar um "pobre" ao teatro, buscar minorá-lo, retirando aquilo que o torna uma *arte do espetáculo*.[129] Constituindo um fazer teatral que supõe poder criar para produzir uma saúde ou para inventar um povo, para possibilitar a vida.[130] E é neste contexto que tomar o teatro por um encontro se torna uma proposta radical, em que se desfazem as preocupações espetaculares do teatro para aparecerem suas conexões vitais, suas potências de criação, de resistência e de cura.

Para encarnar este teatro a que se propunha, Grotowski passou, ao longo de sua trajetória, por diversos momentos de elaboração, nos quais foram variando, dentre outras, sua maneira de tratar o treinamento do ator e a relação com o espectador em suas estratégias de encenação. Lima[131] aponta, por exemplo, que os conceitos de *espontaneidade* e de *estrutura* são nucleares em sua obra e de difícil apreensão, pois passam por constantes movimentos de re-escrita. Interessante notar que ele mesmo foi definindo as fases de seu trabalho, são elas: *Arte como Representação*, o *Parateatro*, o *Teatro das Fontes* e a *Arte como Veículo.* Lima mostra ainda a obstinada preocupação de Grotowski em retomar diálogos com seus próprios textos, reescrevendo-os a partir das experiências

[129] No sentido de colocar-se a serviço do divertimento, do entretenimento dos grupos de pessoas que vão assistir, devendo propiciar momentos de prazer, e desta forma, muito diferente da noção de encontro que tentamos esboçar. Onde o teatro se faria no entre quem vê e quem faz, provocando um mover de todos e escapando pelo meio.

[130] Deleuze, A literatura e a vida, *Crítica e Clínica*, p.11-16.

[131] Lima, T.M. Conter o incontível: Apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski. In: revista *Sala Preta*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da USP, n.25. 2005, p.47-67.

realizadas na sala de ensaio[132] e das leituras às quais seus conceitos teriam sido submetidos.

A maneira de conceber a prática teatral também vem a se complexificar significativamente ao longo de sua obra. Grotowski parte da idéia de que teatro é o encontro, investigando, já à frente do Teatro das 13 Fileiras,[133] como o ator poderia sair da expressividade do cotidiano e mergulhar na construção de signos corporais e sonoros. O ator, neste caso deveria tomar consciência de seu instrumento- corpo e voz- e explorar partituras que fossem estranhas, não comuns, deformadas a fim de provocar no espectador um impacto, um confronto. Entretanto, como nos aponta Lima,[134] neste momento as partituras criadas pareciam ter por alvo principal o público. Podemos pensar que as potencialidades do que se descobria com a noção de encontro permaneciam capturadas na forma, mas já apontavam para o transbordamento dos processos de criação.

Aparece já aqui uma preocupação com aquilo que fugisse das condições "normais" do teatro, seja na criação de partituras com signos vocais e corporais seja na percepção de que existia a necessidade de renovação e da invenção de "teatros pobres", diante do que ele denomina crise da cultura contemporânea.[135] Diz ele: Tenho a certeza de que a renovação não virá do teatro dominante. (...) Mas de pessoas que estejam descontentes com as condições do teatro normal e que tomem a

---

[132] Idem, p.48.

[133] Funda o Teatro das 13 Filas, ainda na Polônia em 1959, com o qual realiza diversos espetáculos, dentre eles: *Orfeu* (1959*), Mistério Bufo* (1960) *e Os antepassados* (1961).

[134] Lima, Conter o incontível, p.47-67.

[135] Em 1964, no texto-entrevista "Um novo testamento do teatro". In: Grotowski, *Em busca de um Teatro Pobre*.

seu cargo a criação de teatros pobres (...) ou então, amadores que trabalhem à margem do teatro profissional (...) Em resumo, uns quantos loucos sem nada a perder e que não receiem o trabalho duro.[136]

Defende de certa maneira um olhar para aquilo de estrangeiro dentro do campo considerado teatro, para aquilo que se produz na contramão, na margem, de forma que se pudesse mapear o novo. Vê-se aqui, mais uma vez, sua estratégia de subtração, de retirar camadas, blocos que impeçam a vida de proliferar, como fluxo. Mas, também, a invenção de um teatro outro, um coletivo que se arma para criar de posse de textos, de seus corpos e vozes, de idéias... Um teatro que tem, para ele, a vocação de ser um ritual coletivo, sagrado e laico ao mesmo tempo. Escapando das formalizações vigentes na própria definição do que seja teatro, chegando a cunhar ao longo do tempo o nome de *teatro laboratório* para definir o que faziam. Lugar de experimentações e investigações acerca, principalmente, da arte do ator. Um teatro que em sua fase final, na *arte como veículo*, passa a subverter a lógica daquilo que o define como uma arte que seja o lugar de onde se vê, para se tornar veículo através do qual o ator tem acesso a outros níveis de experiência; a níveis mais sutis de energia.[137]

Deste modo, Grotowski parece retirar o teatro dos modos dominantes de diferentes maneiras e a cada vez um pouco mais. Seja no modo como desloca o lugar do diretor, do ator, do público seja no modo mesmo como passa a conceber a prática teatral. Mesmo em um momento em que ele próprio define

---

[136] Idem, p. 47-8.
[137] Mariz, A.D. *A ostra e a pérola*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.115.

como a ascensão de um teatro burguês e de atores que vão de grupo em grupo "prestando serviços", ele insiste na constituição de um coletivo.

Ao retirar o teatro de sua dimensão espetacular (no sentido do entretenimento, do divertimento) Grotowski nos parece levar a ver em lentes de aumento o que se opera no acontecimento teatral e seus devires outros. Uma micropolítica de desconstrução das formas vigentes no teatro e de uma caotização de seus elementos, de modo a abrir a múltiplos agenciamentos e proliferações. Um teatro maquínico?

O maquínico é a agitação molecular, o arrepio.

...sim... a língua na boca... todas aquelas contorções sem as quais... nenhuma fala é possível... embora, em circunstâncias normais... totalmente despercebidas... tão interessada está uma pessoa... no que alguém está dizendo... todo o ser... a beber as suas palavras... de modo que não somente que ela teria... teria ela... não somente teria ela de... desistir... admitir ser unicamente sua... somente sua a voz... mas este outro pensamento terrível... oh bem depois... de repente, um lampejo... muito mais terrível se fosse possível... aquela sensação estava voltando... imagine!... sensação voltando!... a partir do topo... e descendo... a máquina toda...[138]

Palavras que viram torrentes, que fazem torrentes, a boca, o ouvido, os olhos. Máquinas de ver, ouvir e dizer desmontando os equipamentos enunciadores. Quem é que vê, que escuta, que diz? Com o que se escuta, se vê e se diz?

---

[138] Beckett, S. *Eu não*. Tradução Luis Roberto Benati. Ed. Olavobrás [s/d].

Um maquínico que surge das matérias de expressão as mais heterogêneas, acopladas por simpatia. O que chamamos de maquínico é precisamente esta síntese de heterogêneos enquanto tal. (...) dizemos que sua própria síntese, sua consistência ou sua captura, forma um enunciado, uma "enunciação" propriamente maquínica.[139]

Um ato que expressa *um* desenho das agitações que lhe atravessam, um corpo-cênico que se dobra para ser passagem...

No desenvolvimento dos espetáculos, Grotowski parece fazer vibrar as partículas presentes na composição rigorosa das partituras e de uma encenação que se utilize daquilo que "já estivesse lá desde o princípio".[140] A descrição de *Akropolis*,[141] um dos espetáculos do teatro laboratório[142] por Ludwik Flaszen mostra como Grotowski faz uso da obra literária homônima do poeta Wyspianski. A ação dos atores se distribuía por todo o teatro e por entre o público, de forma que os atores representando os "mortos"[143] parecessem nascer do sonho dos vivos (espectadores).

---

[139] Deleuze & Guattari, *Mil Platôs*, vol. 4, p.143.

[140] "O espetáculo é construído segundo o princípio da mais estrita autonomia. A norma geral é a seguinte: é proibido introduzir na representação o que quer que seja que não estivesse lá desde o princípio". Flaszen, Akropolis, p.64.

[141] Encenado por Grotowski e seu grupo em 1962, é um espetáculo construído na conversa com a obra de mesmo nome do poeta polonês Wyspianski. Idem, ibidem.

[142] Em 1965, Grotowski muda-se para Wroclaw (Polônia Oriental) e o lugar do trabalho passa a ser nomeado como Teatro Laboratório – Instituto de Investigação do Ator. E através do teatro laboratório que passa a ser reconhecido internacionalmente.

[143] "A ação se passa na catedral de Cracóvia. Na noite da ressurreição, as estátuas e os personagens das tapeçarias revivem cenas do velho testamento e da antiguidade, raízes autênticas da tradição européia." Idem, p. 58-9.

Acerca do trabalho de ator,[144] diz: Enquanto o corpo se move de acordo com as circunstâncias, a máscara permanece fixa, numa expressão de desespero, de sofrimento ou de indiferença. O ator multiplica-se numa espécie de ser híbrido, atuando polifonicamente fora de seu papel. As diferentes partes de seu corpo dão livre curso aos diferentes reflexos, muitas vezes contraditórios, enquanto que a língua nega não só a voz, como os gestos e a mímica. (...) cada [ator] tem a sua figura irrevogavelmente fixada. Daqui resulta uma despersonalização dos personagens. (...) os meios de expressão verbal são considerados alargados, pois se utiliza todos os meios de expressão vocal, do balbuciar do bebê à mais sofisticada recitação oratória. (...) Combinados numa complexa partitura, os sons trazem à memória todas as formas da linguagem.[145]

Notamos aqui, mais uma vez, a proximidade com a *máquina atorial* de Carmelo Bene. Os atores escapam à representação do que seja atuar, colocam-se à deriva, multiplicam-se em cena em diferentes expressões sonoras, gestuais, com palavras e máscaras.

Acerca do trabalho com textos diz Grotowski: Devo esclarecer que gosto muito de textos que pertençam a uma grande tradição. São, para mim, como as vozes dos meus antepassados, como as vozes que nos chegam das fontes de nossa cultura européia. (...) Para mim, que sou encenador de teatro, o que importa não são as palavras, mas o que se faz com as palavras, o que faz viver as palavras inanimadas do texto, o que as transforma em verbo.[146]

---

[144] No teatro pobre tudo o que se utiliza em cena é entendido como estritamente necessário e surgido ali na própria cena. Neste sentido, os atores não utilizam maquiagem e são trabalhados de maneira que seus rostos construam a máscara necessária a cena ou às personagens.

[145] Grotowski, *Em busca de um Teatro Pobre*, p.65-6.

[146] Idem, p.54-5

Grotowski parece, tal como Bene, dar a ver as virtualidades. Fazê-las correr por entre as palavras, desprendê-las da gordura da tradição para fazê-las vibrar.

As operações de minoração aparecem, também, por meio das subtrações que executa e as "deformidades" que cria em suas partituras. Aparecem ainda em conceituações e provocações, como a afirmação de um *teatro pobre,* de um *ator* e um *encenador santos*. Na subtração aos personagens que compõem este campo (atores, diretores, figurinistas, cenógrafos etc.) do poder de saber, de produzir segundo um *a priori*, submetendo-os ao *encontro*. Por exemplo:

– O encenador pode ajudar o ator nesse processo complexo e doloroso, mas apenas na medida em que se abrir emocionalmente e calorosamente ao ator. Não acredito na possibilidade de conseguir efeitos por cálculos frios.[147]

– O poder das grandes obras reside exatamente no seu efeito catalisador: abrem-nos portas, põem a trabalhar a maquinaria de nossa consciência. Meu encontro com o texto assemelha-se ao meu encontro com o ator, e ao dele comigo.[148]

– A eliminação da música, gravada ou direta, não produzida pelos atores, permite que o espetáculo se torne música, por meio da orquestração de vozes e dos ruídos dos objetos.[149]

Na relação com os atores, podemos dizer que os chamava permanentemente a uma vivência de exploração desta zona de vizinhança com a vida, e em suas experimentações convocava-os a eliminar tudo aquilo que se configuraria como "bloqueio" ou "impedimento" ao fluxo vital. Seu método

[147] Ibidem, p.45.
[148] Ibidem, p.53
[149] Ibidem, p.19

era o da *via-negativa*. O ator em seu treinamento não se exercitaria para acumular gestos, máscaras, falas, mas para eliminar, para tomar consciência do que poderia impedi-lo de agir espontaneamente, em composição com seu corpo, com o dos demais, com o texto e suas sonoridades, com sua respiração etc.

> Um método é a consciência deste [como]. Creio que devemos pôr essa pergunta a nós próprios uma vez na vida, mas, logo que se começa a *pormenorizar*, é necessário deixar de pô-la, pois, no próprio momento em que se formula, começa-se a criar estereótipos e clichês. Há, então que pôr outra pergunta: O que é que eu não devo fazer?[150]

O conceito de "contato" aparece como um operador importante de molecularização do fazer teatral. Como um raio, o contato é o que faz vibrar, faz ruído, provoca uma rajada, instaurando um movimento no estado de coisas. Estabelecer o contato era perceber essas variações e poder dar formas a elas com o corpo/voz, no tempo presente. Não se tem formas totalizantes, elas estão sempre se mexendo e passíveis de serem atravessadas pelos encontros (mesmo em momentos de apresentação do trabalho). No contato abrem-se memórias, associações, desejos que são trabalhados no instante mesmo da improvisação, nas cenas, no *aqui-agora* da ação, configurando um campo de ações e reações ou, como nos fala Grotowski, do "dar e aceitar". [151]

---

[150] Ibidem, p.165.

[151] "O actor tal como o músico, precisa de uma partitura. A partitura de um músico é formada por notas. O teatro é um encontro. A partitura do ator é constituída por elementos do contato humano: [dar e aceitar]. Nos encontros humanos íntimos há sempre este elemento de [dar e aceitar]. O processo repete-se, mas sempre *hic et nune,* isto é, nunca exatamente o mesmo." Grotowski, *Em busca de um Teatro Pobre*, p.170. Lima nos alerta em seu trabalho que não se

Talvez aqui, o *encontrar* nos remeta a um vazio da ação, faz-se para nada. Não se está fazendo no sentido de uma escolha, mas antes no de uma combinatória. Os sentidos serpenteando e o *encontrar* viria a ser, antes, uma abertura às passagens dos fluxos de um acontecimento, um mapear de intensidades, um produzir corpos-teatro na coexistência das intensidades e dos fluxos.

Neste contexto, um ato de criação, segundo ele, exigiria um máximo de silêncio e um mínimo de palavras, a fim de que não se perdesse por frivolidade ou descuido aquilo que é quase inatingível.[152] Para não espantarmos os devires, tal como nos alerta Deleuze?

Observamos que a abertura à experimentação é acompanhada de extremo rigor na composição estética[153] de partituras gestuais e sonoras, na utilização de um texto de um modo que este possa brotar espontaneamente das circunstâncias impostas pelo teatro.[154] Um rigor importante para não se aprisionar no vetor louco, na linha do universo por onde correrá a obra. Uma tensão que é importante sustentar, há que se abrir e fechar, descobrir um pulsar deste

---

trata no contato apenas da relação entre pessoas, mas na relação com o espaço, com as coisas. Diz ela: "além disso, todas as instâncias apontam para um universo, ao mesmo tempo e paradoxalmente, visível e invisível". Lima, Conter o incontível, p.57.

[152] Grotowski, Afirmação de princípios, *Em busca de um Teatro Pobre*.

[153] "Não confundiremos, todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (...) e a composição estética, que é o trabalho da sensação." Deleuze & Guattari, *O que é a filosofia?*, p.247.

[154] Grotowski, *Em busca de um Teatro Pobre*, p.58.

território que ao mesmo tempo em que se encerre numa forma, num espetáculo, possa fugir numa *vassoura de bruxa*.[155]

Um rigor que pode ser caracterizado pela sustentação da tensão, como nos propõe, por exemplo, ao dizer: Não se pode estar completamente descontraído, como se ensina em muitas escolas de teatro, pois quem está totalmente descontraído não passa de um farrapo. Viver não é estar contraído, nem descontraído: é um processo. (...) Creio que não pode haver processo criativo no ator se não tiver disciplina e espontaneidade. [156]

Em um texto intitulado "Da companhia de teatro à arte como veículo",[157] já no final do percurso, Grotowski concebe a prática teatral como graus de variação em uma corrente, onde em cada uma das extremidades se encontrariam: a *arte como representação*, preocupada com o treinamento físico do ator e com o espetáculo e seus efeitos sob o espectador, e em outra ponta a *arte como veículo*, interessada nas possibilidades descobertas no trabalho com os atores, e que poderia ser testemunhada por outros. Para Calvert, a mudança do espectador para a testemunha é sustentada por ele como: A possibilidade de ocorrência de um fenômeno que chamou de *indução*, no qual o processo de transformação de energia do *atuante* seria transferido para o observador, de maneira

---

[155] "Eis tudo o que é preciso para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos – sob a condição de que tudo isso se abra e se lance sobre um vetor louco, como uma vassoura de bruxa, uma linha de universo ou de desterritorialização." Deleuze & Guattari, *O que é a filosofia?*, p.238.

[156] Grotowski, *Em busca de um Teatro Pobre*, p.167.

[157] Grotowski, J. From the theatre company to art as vehicle. In: Richards, T. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London: Routledge, 2001.

similar a uma corrente elétrica. Mesmo assim, a influência que o *atuante* opera sobre a testemunha permanece indireta.[158]

Estamos, aqui, diante de um outro modo de expressão deste *encontrar*, onde as variações entre ator e espectador poderiam chegar ao nível de maior sutileza. São variações na qualidade da vibração e na intensidade de energia entre as mais densas ligadas às forças orgânicas (da vida, dos instintos) e as mais sutis.[159] Sua encenação está mais próxima da performance, encontra no menor o maior, colocando-o sob uma nova ótica, promovendo a ampliação do que ocorre por *entre* essas intensidades. Para fugir à homogeneização, a totalização dessa delicada composição, Grotowski aceita receber algumas pessoas em seu espaço de trabalho[160] que serão testemunhas do que emerge no contato, nos encontros. Podemos pensar que não lhe interessa mais o produto, o teatro como obra, mas a vida que se afirma no encontro-teatro?

No entanto, ele aponta ainda a existência de um paradoxo no encontro, pois essa experiência comportaria certa noção de vida em comunidade assim como a necessidade de solidão. Para nos encontrarmos verdadeiramente, devemos

---

158 Calvert, D. Heranças de Grotowski. Teatro do Pequeno Gesto. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n.13 abr-jun, 2002. Grifos do autor.

159 "In art as a vehicle the impact on the doer is the result. But this result is not the content; the content is in passage from the heavy to the subtle." (Na arte como veículo o impacto sobre o atuante é o resultado. Mas esse resultado não é o conteúdo; o conteúdo está na passagem do pesado ao sutil.) Grotowski, From the theatre company to art as vehicle, p.125. Tradução de Berenice Raulino em Flaszen & Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*.

160 De 1986 a 1999, quando vem a falecer, Grotowski desenvolve o que concebe como a *Arte como Veículo*. Nesta fase, já auxiliado por Thomas Richards, funda na Itália (Potendera) o Workcenter of Jerzy Grotowski. Cabe ressaltar que Thomas Richards foi aluno de Grotowski nos EUA durante alguns anos, e o encenador o elegeu para dar continuidade a suas pesquisas. Thomas passa então a acompanhá-lo, ajudando na fundação do centro de pesquisas, no registro das experiências, e passando a coordenar o centro após a morte do encenador.

nos afastar.[161] O encontro que nos propõe, portanto, parece delinear-se na vizinhança do teatro com a vida, da necessidade de dizer em "nome próprio".

Neste sentido, Deleuze afirma: Quando se trabalha, está-se forçosamente em uma solidão absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Há apenas trabalho nas trevas, e clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, de fantasmas nem de projectos, mas de encontros. (...) É do fundo desta solidão que se pode dar qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e por vezes sem as nem conhecer nem as ter jamais visto), mas também movimentos, idéias, acontecimentos, entidades.[162]

Ser estrangeiro na própria língua-teatro, não seria este, afinal, o trabalho de Grotowski com a criação de um teatro menor, dando passagem aos fluxos de intensidade, criando corpos deformados, gestualidades singulares, um ritual de esposamento da "linha de variação"? Investigando as vibrações que o teatro é capaz de emanar e suas variações, modos, modulações. Poderíamos entendê-lo como *um* teatro que se afirma vida "nas combinações com as quais joga"?[163]

Que é jogar? Como é estar ativo permanentemente sem finalidade definida, sem plano, sem dramaturgia, sem objetivos clínicos, mas potencialmente com todos eles em jogo a serem triturados, condensados e transmutados... Como proceder deste modo sem cair na sedução da união, da

---

[161] Grotowski, J. [s/t]. Palestra apresentada no Teatro Nacional de Comédia em 8 de julho de 1974. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, 1974, p.4. Disponível em: http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0017/etica_grotowski.htm.

[162] Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p.17.

[163] Deleuze diz acerca da escrita que esta "não tem a sua finalidade em si própria, precisamente porque a vida não é algo pessoal. A escrita tem por exclusiva finalidade a vida, através das combinações com que joga". Idem, p.16.

solução, da harmonia... Deleuze e Parnet nos respondem com o conceito de simpatia.

É preciso resistir às duas armadilhas, aquela que nos estende o espelho dos contágios e das identificações e a que nos indica o olhar do entendimento. Só podemos agenciar entre os agenciamentos. (...) Mas a simpatia não é nada, é um corpo-a-corpo – odiar o que ameaça e infecta a vida, amar onde ela prolifera (nenhuma posteridade, nem descendência, mas uma proliferação...).[164]

[164] Idem, p.71.

Alfa=ômega=mundo, vocês sabem, ei!

O mundo é unidade*, todavia, que se dança infinitamente, Vocês sabem do elemento ao cerebrinizar isto quer dizer de Alfa a Ômega. Do fazer festa à dor também, vocês sabem. Perdura-se, mas a alegria é, antes (todavia), como* não se separar *dele,* vocês sabem*, como não deixar de se importar com isso,* pardonc*. Mas não crer nos espíritos. Mas da própria dor rir, em certo modo, vocês sabem, ei!* [165]

13 Fffiilas

[165] "Alfa ômega" – texto do cartaz que descia no final do espetáculo *Caim* de George Gordon Byron, adaptação e direção de Jerzy Grotowski. Realizado em Òpole, jan 1960. In: Flaszen & Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.37.

Ato 3

Atuar

A tarefa de Dionísio consiste em nos tornar leves, em nos ensinar a dançar, em nos dar o instinto do jogo.[166]

Gilles Deleuze

O tabuleiro...

Um asfalto esburacado cobria a rua daquele lugar, uma rua de casas geminadas, algumas empresas domésticas, latidos de cachorro e gordas mulheres a lavarem calçadas. Ao meio do caminho, um portão de ferro vermelho, com um buraco por onde se tocava a campainha, sob ele uma placa onde se lia: Escola P. – escola para excepcionais. Não demorava e ao longe se ouvia um barulho de chaves e outras portas e portões se abrindo, até que se abria a que esperávamos. Muitas chaves e fechaduras depois, e era possível conhecer quem habitava aquele casebre, um sobrado com um quintal ao fundo. As professoras vestiam-se iguais aos alunos com uniformes compostos de calças de moletom azul e blusas brancas com o nome da instituição. Era um mar de brancos e azuis que percorriam aqueles corredores estreitos da "escola" (como costumava ser chamada). Uma escola incomum, ali não existiam séries a serem diferenciadas ao longo do percurso de aprendizagem nem avaliações pedagógicas, as aulas de matemática e de português se revesavam com a fisioterapia, a fonoaudiologia, a psicologia e com a terapia ocupacional. Todas essas disciplinas compunham o suposto currículo dos alunos. As professoras e as terapeutas se hibridizavam em figuras sem contornos

[166] Deleuze, G. *Nieztsche e a filosofia*. Porto: Rés, 2001, p.30.

definidos, onde será que começava uma e terminava a outra? Era esquisita aquela escola, pois ensinavam a ler, a comer sozinho, a falar, a dizer de seus sentimentos, a escrever, a comportar-se segundo um suposto padrão social, a ser. Parecia um minicurso para se viver. Depois de se preparar, o sujeito poderia então, viver. Era, portanto, sem dúvida, uma escola especial para pessoas excepcionais.

Nesta escola existia muito "surto". A frase "O fulano tá em surto! Chame a psicóloga!" era freqüentemente ouvida pelos corredores. O surto caracterizava-se por um misto de arranhões, tapas, gritos ou reclamações exacerbadas, movimentos acelerados pelo espaço, recusas em fazer as atividades determinadas, dentre outros. Tudo que era estranho parecia poder ser nomeado como "surto". A estes respondiam as terapeutas e a coordenadora da escola. Esta última, o "grande saber" da escola.

Para a coordenadora era dada à função de planejar ***todas*** *as atividades de* ***todas*** *as salas de aula, conversar com* ***todas*** *as terapeutas sobre* ***todos*** *os casos, assim como com* ***todas*** *as mães e familiares, além de administrar a instituição da qual também era dona. Ela, formada professora de educação especial, havia se frustrado com suas experiências em outras instituições, onde observava que os professores não acreditavam que fosse possível ensinar pessoas com deficiência. E decidiu então, em um dado momento, abrir com uma amiga a escola.*

Era forte a vontade de ensinar alguma coisa, qualquer coisa, todas as coisas. Mas, a vontade era algo que parecia lhe escapar entre os dedos. Entre a vontade e o ato de ensinar, habitavam universos de bondade, de medo, de impotência, de recursos pedagógicos, de normas etc. E quantas normas!

Nascida da exclusão: "aqui se ensina o que ali não se ensina". A instituição tinha uma missão que beirava o impossível, dar conta de todas as problemáticas de pessoas deficientes e com sofrimento psíquico na infância, adolescência e, às vezes, na vida adulta, provendo suas supostas necessidades. Estas variavam entre a alfabetização, a autonomia em atividades do cotidiano, a adequação ao comportamento familiar e social, e o planejamento da vida de trabalho e adulta por meio de projetos de oficinas de trabalho. Ao tomar para si o que considerava a totalidade da vida de um sujeito como projeto, a escola endurecia cada vez mais seus muros para não se perder na caótica do que abrigava. Transitavam seus profissionais entre a vontade de tudo e a vontade de nada, e os alunos pela dificuldade em separar o que era fantasia do que se constituía realidade. A atividade criadora estava impedida, o desejo estava aprisionado na organização, na realização do prazer e das necessidades.

Na tentativa de realizar o possível, o projeto-escola capturava as dissonâncias, os desassossegos, as diferenças. Afinal, a realização de alternativas seria um possível que esqueceu seu duplo, um possível não percorrido por virtualizações, um possível que não é potência, um possível que não inventa seu possibilitar.[167]

Durante os anos de 1999–2000 a equipe de terapeutas ganharia outra configuração. Assim como, o lugar da terapia se deslocaria da sala de aula para a brinquedoteca-depósito. Aqui cabe uma pausa.

A brinquedoteca era uma sala pequena, entre a cozinha e o quintal, onde se localizava de tudo: cadeiras de rodas, materiais para as professoras, armário com as atividades do grupo de artesanato (com as mães dos alunos), colchonetes, caixas lúdicas

[167] Machado, *À flor da pele*, p.133.

da antiga psicóloga, vassouras e panos etc. Tinha uma janela que dava para o quintal com grades e um enorme cadeado. Nós (as terapeutas) havíamos decidido que antes dos atendimentos retiraríamos tudo isto para atender. E assim foi durante todo o ano seguinte.

Em uma manhã qualquer, em um grupo de adolescentes exaustos dos exercícios realizados durante quase uma hora, ela diz meio sem graça: "sabe... eu queria fazer... assim... Romeu e Julieta". Aquela fala baixinha, um tanto tímida, desconcerta-nos a todos. Ela ri e tenta se explicar. "Sabe... uma história de amor?"

Quando se trata de inventar soluções no enfrentamento de uma questão de tamanha complexidade, temos que lançar mão dos mais diferentes dispositivos, temos que ousar inventar.[168]

Inventar, fabricar possíveis na imanência do que nos acontece. A adolescente em meio às experimentações com teatro no grupo dá passagem àquilo que pulsava: pequenas estórias de amor proibidas. Estórias impedidas pelos estigmas da deficiência que legislavam sob a vida desses jovens, definindo o que seriam, fariam, quereriam... Uma linha de resistência se inventava ali, tendo em Shakespeare um aliado? Teríamos sido capazes de ver que se tratava de um amor à vida, ou não, e aprisionamos o possível em um enlaçamento romântico?

As pessoas que compunham esse grupo não tinham acesso aos livros que não fossem os escolares. Muitos deles, com profundas dificuldades de

[168] Lima, E.A. *Clínica e Criação*. Dissertação de mestrado. Programa de Psicologia Clínica. São Paulo: PUC-SP, 1997, p.19.

aprendizagem e marcados pela insígnia da deficiência mental. O livro, *A tragédia de Romeu e Julieta,* de letras pequenas e capa dura, como pedra jogada no rio reverberou em todos. Atravessou o corpo duro da instituição, e instaurou no grupo um devir-teatro-Shakespeare, ali, naquela sala pequenina da "brinquedoteca". De que agenciamentos era capaz esse encontro?

Para desenharmos uma peça de teatro com Shakespeare era preciso ir além do texto e explorar suas encenações possíveis. Era preciso se deixar afetar pelas suas palavras, pelo contato com os gestos surgidos desse encontro, saturar os signos corporais, vocais, para dar forma àquilo que ele instaurara em nós. E acreditávamos desta maneira fazê-lo correr e abrir espaços na instituição para os tempos, os movimentos, as falas que borbulhavam na salinha. Falsos problemas?

Construímos com o texto, com as palavras, *um jogo*. Atuar era estabelecer ali no instante da cena quais palavras entrariam ou não em jogo, com que entonação e articulação. A respiração e o andar eram outros elementos em cena, faziam parte da singular ação dos componentes desta companhia.[169] Um modo de fazer teatro subvertendo, recortando, colando, misturando Shakespeare era tecido ali. A obra do dramaturgo inglês perdia seu *status* para o *acontecer-shakespeare* daquele grupo.

Fato é que o velho dramaturgo foi deglutido por nós, que o transformamos em um texto próprio de Romeu e Julieta, regado a uma das

[169] No grupo tínhamos algumas pessoas com deficiência física que, se utilizavam de muletas e cadeiras de rodas para se locomoverem. Assim como, em alguns integrantes a fala possuía uma articulação diferenciada e um outro tempo de execução para cada palavra por razões diversas.

músicas do cantor sertanejo Daniel.[170] Com Romeu, Julieta e Daniel foi possível falar da sexualidade, das negociações por espaços de vida mais autônomos, de outras aproximações com o universo da leitura e da escrita, de outras apropriações aos cadernos e livros. Uma composição singular movida pelas intensidades que habitavam aquele coletivo. Um coletivo que começava a se reinventar nas páginas de uma tragédia...

Quando se desencadeia tudo isso, ninguém está livre de angústia e desgosto, mas o trágico nietzscheano não se encontra nesses efeitos e nem na nostalgia da unidade perdida; encontra-se na multiplicidade da própria afirmação, em sua diversidade. Por isso, Deleuze insiste em reafirmar que o trágico implica a alegria do múltiplo, a alegria plural, mas alegria que não resulta de sublimação, purgação, compensação, resignação, reconciliação.[171]

O caderno era virado pelo avesso, dobrado em gesto e cena. Levantava a poeira dos anos sob suas carteiras escolares à espera que o aprendizado chegasse. Seus escritos, produzidos por acordos verbais e registrados pelos que desenhavam as letras no papel, articulavam a trama, conectando personagens e cenas. No entanto, curiosamente, tornando-se nosso guia para "des-saber" o texto. Observávamos que nos ensaios palavras próprias e frescas surgiam a cada encenação. O caderno paradoxalmente nos servia de porto seguro e nos lançava no mar.

---

[170] Cantor de músicas sertanejas, adorado por quase todos os integrantes do grupo na época. O grupo conhecia várias músicas e elegeu uma delas ao tratarmos do "estar apaixonada", afinal o que era apaixonar-se? A música parecia responder-lhes...

[171] Orlandi, L.B. Marginando a leitura... em Nietzsche. In: Santos, V. *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2004, p.16.

Sobre os colchonetes, o grupo ficava em uma semi-arena apertada. Um auxiliava o outro para que a cena ficasse clara da articulação das palavras às posições de cadeiras de rodas e gestos. Trabalhávamos, ainda, com a idéia de atores-âncora.[172] Nossos ensaios eram grandes laboratórios, descobria-se de tudo, experimentavam-se as variações de Romeu e Julieta em nossos corpos. Éramos brindados com momentos únicos como os proporcionados por um dos atores que decorava Shakespeare no original, e recitava-o quando alguém se atrapalhava em cena.

Era preciso acontecer teatro, tornar-se digno daquilo que nos ocorre, por conseguinte, querer e capturar o acontecimento, tornar-se o filho de seus próprios acontecimentos e por aí renascer, refazer para si mesmo um nascimento, romper com seu nascimento de carne. Filho de seus acontecimentos e não mais de suas obras, pois a própria obra não é produzida senão pelo filho do acontecimento.[173]

As cenas foram se compondo no limite de sua relação com elementos os mais heterogêneos: pedaços de memória, de estórias, de gestos, matérias diferentes, pensamentos. Produzindo corpos-atores, cenográficos, sonoros, de iluminação... O ator, a atuação como fruto do acontecimento, em um processo de produção incessante recortado em algumas formas-corpo, formas-voz, formas-palavras etc.

---

[172] Esse termo foi-me a apresentado na graduação (1998) por Sérgio Pena, durante a disciplina de atividades e recursos terapêuticos. Nesta experiência utilizei os atores âncoras com a idéia de que entrassem com os personagens a fim de auxiliarem diante de dificuldades concretas - como a movimentação da cadeira de rodas, mudanças de posição no espaço que exigissem apoio e para compor a voz da cena com alguns atores.

[173] Deleuze, *Lógica do Sentido*, p.152.

Aos poucos, tínhamos em cada cena um Romeu diferente. Como personagem? Ele (o personagem que transitaria por vários atores) terá um chapéu da mesma cor – responderam-me certa vez. A composição de Romeu [ou diria Romeu(s)?] ocorreu no corpo coletivo, o personagem circulava pelo corpo-grupo.

Algumas de suas variações previam que Romeu era o filho dos Montéquios que se apaixona por Julieta, era também um rapaz triste com a perda de Rosalina, um homem apaixonado, mas que vivia em uma família cuja paixão não teria lugar, um rebelde que tenta fugir com Julieta. Romeu fora ainda o mestre de cerimônias de um amor surgido no próprio grupo, entre dois atores, e encenado na cena da sacada.

Com Grotowski, podemos pensar que são muitos os processos ocorrendo simultaneamente na realização da encenação.[174] Processos, estes, que viajam nas percepções dos que vêem, nas construções pessoais de cada ator em seu encontro com aquela personagem, nos encontros que surgem ali entre os variados *ensembles*. De modo que o espetáculo se torna uma nuvem de tempestade, abrigando possíveis a serem disparados, mas pouco efetivamente se vê das intensidades, pois vemos apenas os clarões. No entanto, sob a luz

[174] Grotowski conta de seu trabalho com Cièslak – ator que faz o Príncipe Constante personagem do drama de Calderòn/Slowacki encenado pelo teatro laboratório – no qual apesar de o personagem original ser tomado de martírio o que ocorre a Cièslak é a memória intensiva de um amor adolescente. Diz ele: "E, sobre o rio desta recordação, o ator colocou os monólogos do Príncipe Constante. Sim, o ciclo de associações pessoais do ator pode ser uma coisa e a lógica que aparece na percepção do espectador, uma outra." In: Flaszen & Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.233.

fugaz do relâmpago os contornos se evidenciam e, movidas pela energia das descargas sucessivas, as formas se destroem e se recompõem.[175]

E Julieta? Quem seria Julieta? Curiosamente, a vontade por Julieta era ínfima, e muito mais alvoroço se fez para serem a Ama. Julieta, suavemente corria o grupo, sutilmente provocava suspiros, agonia, descobertas. A personagem se casaria na peça muito mais nova que as integrantes do grupo, e já tinha beijado Romeu, coisa que não acontecera a nenhuma das integrantes deste grupo.

A atriz que escolheu fazê-la era magra, baixa e, em vez de tênis, usava um sapato de couro branco com um pequeno salto e meias, brancas com rendinhas. Muito tímida, tinha dificuldade em expressar-se, falava pouco, usava brincos longos e um brilho nos lábios. Assim como numa das facetas da personagem, nossa Julieta não podia decidir por quem se apaixonar, nem o que fazer com sua existência. Cabiam à sua família tais decisões. Julieta encapsulada pela palavra, nome de família, a atriz pelo nome de uma deficiência, mas ambas, sofrendo de excessiva filiação. A atriz teve muitos problemas com as falas da personagem e, apesar de nenhum problema orgânico que justificasse, sua fala esteve impedida durante um bom tempo.

Neste sentido, nos diz Grotowski: A formação do ator no nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. (...) O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai,

---

[175] Carneiro, B.H.S. *Relâmpagos com Claror: a construção da Vida como obra de arte em Lygia Clark e Hélio Oiticica.* Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP (Ciências Sociais), 2001, p.4.

queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis. (...) é um caminho negativo, não um acúmulo de habilidades, mas uma eliminação dos bloqueios.[176]

A atuação ganha a consistência de um raio, é a efetuação do campo de tensões em que se insere. O ator passa a ser o vetor de singularização da ação teatral em questão.

Desta forma, trabalhamos na exploração de outros sentidos para a voz, de modos de dizer que fossem sustentados pelo grupo, mas uma voz-ela ganharia força quando aliada a uma atriz-âncora que lhe emprestou a impostação. A cena da sacada foi seu maior desafio, até que abandonou a voz a uma outra boca. Ela gesticulava e a outra fazia sua voz. Um outro corpo-personagem se fez para dar passagem a Julieta-ela. Assim, não se tratava mais de um eu-ator, mas caminhava-se no sentido de uma *máquina atorial*.[177]

Interessante notar que no entrelaçamento da clínica com o fazer teatral começamos a tatear procedimentos que tornam menor o teatro, mas também a clínica. A impostação, por exemplo, notadamente importante ao ator para que atinja com sua voz o público e se faça compreender, ganha outros contornos quando está em função das singularidades desta atriz. Era preciso escapar aos controles da voz, da fala e dizer com as vísceras uma outra Julieta. E assim, concordamos com Grotowski e afirmamos uma via-negativa: era preciso dizer "não" para dizer "sim".

---

[176] Grotowski, Em busca do teatro pobre. In: Flaszen & Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.106.

[177] "Carmelo Bene continua, assim, seu propósito de ser um *operador* mais que um ator (...) A noção de máquina atorial foi fortalecida nas propostas de trabalho por ocasião da Bienal de Veneza de 1989, quando Carmelo Bene foi nomeado diretor da Secção Teatro do evento." Nunes, S.B. *Boal e Bene: Contaminações para um teatro menor*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, Psicologia Clínica, 2004, p.103.

Mas estava se dizendo "não" às máquinas abstratas que produzem sentidos prontos, verdades sobre modos de vida, respostas sobrecodificadoras às angústias e desmoronamentos. Afinal, os sentidos formatados por esquemas sensório-motores impermeabilizam a pele ao contato, aos encontros, às experimentações.[178] Era necessário libertar o corpo dos clichês a que estava submetido para inventar-se um corpo na esteira do que a personagem convocava e fazer ***respirar*** a pele, a voz, o gesto...

À medida que os ensaios seguiram – e que os personagens/atores podiam ganhar corpo – experimentavam atuar: uma mistura de palavras, gestos, sentimentos, posições no espaço. O que parecia furar aquela crosta enrijecida dos personagens vividos no cotidiano. Então, começavam a surgir outras cores nos corredores da escola, não só o azul e o branco, mas vermelhos, amarelos, roxos desenhando silhuetas singulares. Terapeutas e alunos abandonavam essas categorias para serem atores, ou melhor, *operadores.*

Tomados pelo que o teatro nos causava, passamos a nos encontrar mais de uma vez na semana, ensaiávamos juntos. Uma alegria tomava conta de nós, queríamos fazer durar, eternizar o instante... Difícil é sustentar o efêmero, condição primeira dos encontros, e poder a cada vez querer o encontro novamente: esposar a linha de variação.

Com o teatro traçávamos trajetos à medida que caminhávamos, e podíamos explorar terras alheias. A trupe deixava a salinha para apresentar-se pela escola, pelas ruas. Os projetos terapêuticos não se encerravam mais dentro

[178] Machado, *À flor da pele*, p.140.

da escola, eles buscavam a comunidade onde a escola se situava. Fazia-se uma aliança em prol daquela ação – encenação teatral – que pôde desdobrar-se em muitas outras.

Criou-se uma equipe clínica dentro da instituição, com a qual se buscaria lutar por um outro lugar. Lugar este que se configurava no sair da sala de aula, do conteúdo programático, desvencilhar-se da matemática e do português a fim de problematizar e implicar a instância pedagógica com suas questões próprias. Algumas professoras iniciaram um motim em relação ao conteúdo programático e incitaram a realização de novas reuniões de planejamento. Os adolescentes começavam a ser vistos em suas outras tonalidades, escapando ao lugar da deficiência. O novo risco era agora se verem aprisionados nessa outra categoria, a de adolescentes.

Mas há que se ter prudência e avaliar a cada vez com o quê a vida está se aliando, de que modo os afectos estão se engendrando, se em função da potência ou da mera possibilidade. Como sustentar a fragilidade, a fissura? E querer o acontecimento? Ajuda-nos Deleuze: Mais precisamente, será possível ater-se à contra-efetuação de um acontecimento, simples representação plana do ator ou do dançarino, evitando ao mesmo tempo a plena efetuação que caracteriza a vítima ou o paciente?[179]

Era preciso avaliar, na imanência do que nos ocorria, que estratégias inventar para seguir traçando. Mambembear, tornando-nos um grupo teatral volante, nômade, errante. Mas a sedução totalizadora e de apaziguamento

[179] Deleuze, *Lógica do Sentido*, p.160.

esteve sempre a nos circundar, nos levando a algumas escolhas que entristeciam a potência.

No momento, por exemplo, de definir como e o quê apresentar, muitas vezes, nós (terapeutas) nos vimos na posição de "rebeldes prontos a tomar o poder" ou de "vítimas de um sistema por demais cruel" que nos engessava nas impossibilidades de agir. Grudávamos, por vezes, em modelos de atuação que cegavam, emudeciam e ensurdeciam a escuta aos afectos, às diferenças que pulsavam. Para escapar do "medo de não conseguir", mesmo movidos por fagulhas de certa militância, optamos por acionar um coletivo-teatro que decidisse. O que trouxe à encenação nuance de uma guerrilha. Entretanto, precisávamos era convocar Dionísio, pois só Dionísio, o artista criador, atinge a potência das metamorfoses que o faz devir, dando testemunho de uma vida que jorra; ele eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação-virtude que dá, ou criação de possibilidades de vida: transmutação. A vontade de potência é como a energia; chama-se nobre aquela que é apta a transformar-se. São vis ou baixos aqueles que só sabem disfarçar-se, travestir-se, tornar-se uma forma e manter-se numa forma sempre a mesma.[180]

Uma das quedas dos dados...

Na entrada da escola, o grupo vestido de preto com chapéus coloridos e espadas se prepara para iniciar sua maior aventura: apresentar-se. Todos de mãos dadas fazendo uma pequena concentração e traçando modos de agüentar a ausência de um dos atores principais na primeira cena. Aos poucos o público se posiciona pelo meio deles e tem

[180] Deleuze, *Crítica e Clínica*, p.115.

início a cena da batalha: Montéquios e Capuletos duelam entre as bolsas, cadeiras e rostos surpresos dos presentes. Na extensividade deste encontro agitavam-se as intensidades dos personagens de um cotidiano institucional, familiar e das frágeis composições de vidas em cordas bambas. As descendências encenadas pela luta entre duas famílias na peça eram explodidas em múltiplos modos de combinar, e a filiação era posta em questão. E os filhos "estrangeiros"[181] *de uma família convocavam o estranhamento, o díspar a revolver aquele coletivo, descentrando lugares de "eus". Não era Shakespeare que fazíamos, mas era com ele que nos aliávamos para escapar das uniões desejáveis e programáveis, das uniões entre "iguais".*

As luzes se apagam com a fala de Romeu que se metamorfoseia em outro ator. Gradativamente vêem-se copos com velas serem distribuídos pelos atores e Romeu puxar o cortejo que levaria da sala de entrada ao pátio da escola onde se desenrolariam as demais cenas.

Dono de um caminhar basculante e cambiante, com velas nas mãos, nosso Romeu provocou certa inquietação no público. Lentamente e sorrindo parava, observava as pessoas, seguia. Experimentávamos seu ritmo, e eis que Romeu nos levava para outros caminhos... Aqui o personagem era menor, retirávamos as imagens idealizadas e as formas prontas que o cercavam para fazer ver ***um*** *Romeu no corpo daquele ator, se compondo com as luzes flamejantes e frágeis da vela. Uma luz menor. E o que ocorria era a passagem que multiplicava as aberturas no encontro com o personagem.*

---

[181] São muitos os autores que tratam e problematizam o lugar das pessoas com deficiência no contexto familiar/social a partir da perspectiva do estigma. Entretanto, neste trabalho não nos ateremos ao desenvolvimento de tais conceitos e perspectivas. Acerca do estigma vide: Goffman, E. *Estigma*. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1988.

No pátio armava-se um baile. Surpresos, os convidados eram chamados a dançar uns com os outros. As máscaras cotidianas de pais, mestres, terapeutas e alunos eram balançadas pelas das personagens de um baile e vimos surgir um jogo de esconder e de aparecer por entre elas. Uma cena, em especial, nos marcou neste baile: um pai assustado com sua filha – na cadeira de rodas dentro de um baile – tomou-a pelos braços e pôs-se a bailar, em um misto de piedade, espanto e cansaço.

Mas balançar não é ruir, é ainda vermos insistirem certos modos de lidar, de saber, de ser, que se diz isto ou aquilo em relação ao problema da mistura proposta pelo baile. Para a mistura colocar problema seria preciso mais, seria preciso desmontar as categorias e arriscar formas sem contornos prontos, novas conexões de sentidos.

Não se trata de consenso. Não se trata de dominação. Afirmar a diferença não é compreender o sofrimento do outro. Seria antes invadir seu sofrimento colocando em cena toda a potência interrogativa de um problema.[182]

Neste baile muito pouco escapou por entre um rosto e uma máscara. Não basta vestir um adereço ao rosto para diferir, para retirar o rosto de seus traços comuns era necessário desmanchar as feições, explorar e inventar novas combinações. Um manter-se aberto às intensidades rostos, corpos que circundavam.

Da mistura que tendia a homogeneizar àquela que afirmava a diferença, tentou-se voltar a atenção do público para aquele outro sujeito baixinho que dizia de seu amor em meio ao baile. Romeu seguia os movimentos de Julieta, e esta revelava à Ama seu amor proibido.

---

[182] Machado, *À flor da pele*, p.129.

Uma pausa. O baile e seus integrantes se congelaram e vimos surgir na janela (da brinquedoteca) Julieta.

Romeu veio vagarosamente e se ajoelhou embaixo da janela. Tinha nas mãos uma rosa e nos lábios um texto decorado: – Oh, Julieta, Julieta... Quer se casar comigo? – eu amo muito você, Julieta! A atriz sorriu, e sua âncora finalizou com uma poesia de Fernando Pessoa.

Mas nesta cena algo mais estava sendo dito, e posto a público. Os atores vinham se paquerando às escondidas pela escola. Territórios existenciais outros eram tecidos com estes personagens: ele-Romeu vinha mudando sua situação familiar por meio do trabalho com o irmão em busca de casar-se, e ela-Julieta negociava com a mãe para "revender Natura". Arquitetavam uma "fuga"?

Entramos em férias e no ano seguinte boa parte dos atores não retornou ao grupo. O espetáculo não foi encenado em um teatro conforme projetado... Mas ele perdura uma marca produzindo inquietações por algum tempo...

Ontem fui a um espetáculo do Living Theatre (Teatro Vivo) (...). Uma coisa estranha se passou, como uma espécie de ritual mesmo; a coisa se fundiu tanto de um lado com o fato de se "estar lá", que as pessoas que agiam no "espetáculo" nos informavam sobre os que estavam presentes, a gente; o começo foi ótimo porque começava com os "atores" a surgir por entre a platéia que estava sentada, em pé, no banheiro, no bar, em todas as dependências da Round House (eu estava em pé pois sentado me sinto chateado e prefiro circular); então, começavam a dizer frases baixo e aumentando a voz, e a repetição fazia como que uma cadeia obsessiva (...)Então todos tiraram a roupa toda; mas ao contrário do que se poderia pensar, tudo se passou naturalmente sem a morbidez de uma peça "no palco", porque certa distância havia sido abolida entre os atores e a platéia – e, incrível, as pessoas se transformavam também na vida real, porque estavam reinformadas pela atuação dos atores. Pensei muito em você, pois creio havia certa cadeia de comunicação; as pessoas estavam estranhíssimas, como que dominadas pelo ***ritual*** *(...).*[183]

Hélio Oiticica

[183] Clark, L. & Oiticica, H. *Cartas 1964-74*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998, p. 123-4.

Ato 4

Testemunhar

O ritual da religião é uma espécie de magia, o "ritual" do teatro, uma espécie de jogo.[184]

Jerzy Grotowski

Um jogo de forças, um diagrama com variadas entradas e saídas constituindo uma espacialidade e uma temporalidade, ritmos singulares a cada vez... Respiração, gestualidades, ações inesperadas e tantos outros modos de desenhar as processualidades começam a aparecer no relato de Hélio Oiticica.

Tomemos o *ritual* como uma idéia a ser conjugada com a de *estado de jogo*, de modo a podermos pensar na criação de um dispositivo estético e clínico. E, neste sentido, em um programa para que a força se dobre em uma forma provisória e aberta, mas que não nos leve à abertura ou ao fechamento infernal. Uma prudência no delineamento da proposta é necessária, assim, vamos cunhando uma idéia de ritual que caminhe na direção da invenção de um habitat: certa liturgia precisa ser traçada onde caos e forma sejam faces do jogo. Para que, então, em torno dessa liturgia se entrecruzem justamente as variações; portanto é preparado (o ritual) *a priori* e é ao mesmo tempo espontâneo.[185]

---

[184] Grotowski, J. Farsa-Misterium. In: Flaszen & Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.43.

[185] Grotowski. In: Flaszen & Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.131.

Portanto, *ritual*[186] é concebido, aqui, como uma liturgia que intensifica o entrecruzamento de linhas de força que fazem variar as representações correntes sem negá-las, mas deslocando-as, problematizando-as. Uma região de conjunção de heterogêneos, de variação entre os elementos em jogo. O que nos deriva na noção de *veículo* de Grotowski, em que as formas expressariam a própria passagem intensivo-extensivo problematizada pelas linhas de fuga e de reterritorialização do acontecer-teatro.

Para Quilici, o rito permite recuperar a idéia da ação teatral como "acontecimento" que envolve e inclui artistas e público, instaurando uma nova realidade, que deve desestabilizar os padrões de percepção e as representações já cristalizados. (...) O teatro ritual se opõe ao teatro como espetáculo, rompendo a distância que institui o espectador *voyeur*. Seu caráter perigoso e terrível advém do fato de colocar o homem como um todo "em jogo".[187]

Neste sentido, o ritual inventa um terreno propicio às variações em uma intensificação que faz escapar as noções de completude, de finitude, retirando as idealizações referentes ao fazer teatral e clínico. Transversalizando as relações entre os elementos que o compõem, levando o teatro e a clínica ao máximo do que seja *encontro*.

Arriscamos, portanto, que atuar e testemunhar seriam modulações do ritual, surgidos na conjunção de forças daquele instante, nem antes e nem depois. Não há dicotomia platéia e artista, terapeuta e paciente, o que se

---

[186] A noção de ritual será tomada neste trabalho em um recorte delimitado, não abarcando a complexidade do termo. Para um aprofundamento da relação do ritual com o fazer teatral a partir da obra de Artaud, o que ressoa com nossa pesquisa vide: Quilici, C. *Antonin Artaud – A cena ritual*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2002.

[187] Idem, p.40-1.

produz é tanto do artista/clínico quanto do coletivo. Tudo é singular e, por isso, coletivo e privado ao mesmo tempo, particular e geral, nem individual nem universal.[188]

Concordamos com Grotowski ao propor que espectadores e atores construiriam um espaço coletivo, um cerimonial, um sistema de signos. Todos são atuantes e testemunhas, e brincam.

> Brincamos, isso significa que buscamos a heterogeneidade, o que é inesperado, do avesso, que é o "diabo a quatro". A forma pulsa, refrata-se, tem lugar uma ruptura das convenções correntes, nascem aproximações e semelhanças inesperadas.[189]

Temos, assim, no ritual a abertura a uma processualidade que se move por conexões de elementos heterogêneos, lançando todos os participantes na invenção de si e do mundo. O que afirma, mais uma vez, o lugar de *operador* ao clínico e ao artista. Os atuantes em Grotowski atuam para libertar a criação em suas ações, as testemunhas podem fazer conexões diversas, caminham ao lado compondo o que ele nomeia *comunidade viva.* Operadores de fluxos diversos? Como operar mantendo a multiplicidade sem sobrepor um ao todo, querendo a proliferação?

No contágio da clínica com o teatro parece-nos, por exemplo, que Grotowski mais uma vez é uma boa aliança, pois passara a orquestrar as afecções, como se criasse um terreno propício para a intensificação da passagem, do que seja encontro. Levando sua proposição *teatro é encontro* ao máximo de sua potência. Ao negar o domínio da dimensão molar do encontro

---

[188] Deleuze, *Lógica do Sentido*, p.155.
[189] Grotowski, Farsa-Misterium, p.44.

teatral – ator/espectador – faz ver as conexões, as variações. Uma estratégia interessante se pensarmos que a noção de operador nos joga a todos no terreno das sensações, à escuta das diferenças. Minorando clínica e cena. Mais uma vez, aqui, perscrutamos linhas que tecem a composição de um *maquínico* ao teatro e à clínica.

Em seu teatro, com o advento da *arte como veículo*,[190] Grotowski abandonou a construção de espetáculos e a elaboração de um processo de trabalho tendo como eixo a apresentação a um público. Voltando-se ao processo de produção do ator, criando formas que eram repetidas e trabalhadas em função daquilo que libertava a criação no ator. Sua verticalidade[191] – que podemos pensar como uma mudança no sentido público–atores (horizontal do teatro tradicional) – propõe que os atores carreguem as testemunhas por conexões provisórias por entre as passagens sutis-densas que decorrem de suas atuações.

O que não significa um vale tudo. Paradoxalmente, para o seu grupo significavam muitas horas de treinamento, de afinação dessa escuta, de maneira que fossem "casados" formas e fluxos de vida. Ou, nas palavras de Mariz: De fato, apesar de parecer extremamente espontânea, de guardar o frescor da

[190] Flaszen & Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.235.

[191] "Quando falo da imagem do elevador... e da arte como veículo me refiro à verticalidade. Verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas, mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis." Flaszen & Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, p.235.

coisa feita pela primeira vez, *A Ação*[192] (...) possui uma estrutura performática bastante precisa, repetida há anos pelos atuantes, comparável a um espetáculo.[193]

Percorreremos brevemente com Mariz a visita de Grotowski e seu grupo à Pinacoteca do Estado em São Paulo no ano de 1996, quando mostraram *The Action* (A Ação), na tentativa de mapearmos seu dispositivo teatral. Ela nos conta que *A Ação* compunha-se de cantos, quatro fragmentos de textos (...) antigos, traduzidos para o inglês, e ações físicas não realistas (no sentido de que não contavam uma história nem possuíam significado aparente para o espectador). Momentos de suavidade alternavam-se com outros de muito vigor. As ações aconteciam de forma simultânea e os cantos possuíam uma força singular (...) as ações estão relacionadas à memória de cada ator, ao passo que os cantos escolhidos provocam uma ressonância interna no corpo do atuante, liberando impulsos.[194]

Segundo a autora, antes de entrarem na sala onde ocorreria a demonstração, as testemunhas eram orientadas por um dos atores, no caso Mario Biagini (um dos mais antigos atores do grupo), com as seguintes instruções: Biagini distribuiu cópias do texto (...) para que lêssemos, e nos alertou de que não procurássemos um sentido ou uma história naquilo que iríamos ver e ouvir. Sugeriu apenas que ficássemos abertos, no sentido de nos deixar tocar pelos sons, pelos movimentos e pelo silêncio de *A Ação*, ressalvando que não deveríamos

---

[192] "Demonstração do trabalho desenvolvido pelos atores do Workcenter de Pontedera. (...) O grupo fez algumas apresentações de A Ação, em caráter fechado (e sempre gratuito), para poucas pessoas, especialmente convidadas, durante o período que esteve em São Paulo para o simpósio internacional A pesquisa de Jerzy Grotowski e Thomas Richards sobre a Arte como Veículo." Mariz, *A ostra e a pérola*, p.119. Adriana Mariz foi testemunha dessa demonstração e relata em parte deste trabalho sua experiência.

[193] Idem, ibidem.

[194] Idem, p.121.

participar ou nos manifestar sobre o trabalho com palmas, cantos ou palavras, mas apenas atuar como testemunhas de um ato – silenciosamente.[195]

E continua: É difícil descrever *A Ação*, tendo em vista que, como o próprio Biagini nos alertou, não há uma história ou argumento interligando as ações e os cantos. (...) Não há a preocupação de fazer com que as ações sejam apreendidas pelo espectador.[196]

Se para atuar, os atores trabalhavam com as vibrações dos cantos que levavam aos impulsos corporais, desobstruindo os canais de criação, libertando o corpo dos clichês de movimentos, espontaneidades, "expressões artísticas". Também no testemunhar buscava-se a desobstrução da fruição, não era preciso bater palmas, nem concordar, nem entender o que se passava, mas experimentar-se, colocar-se em prontidão e jogar. O que não significava realizar algo, mas estar ativo para nada. Neste sentido, testemunhar poderia ser um estar aberto à alteridade. Um exercício de simpatia.

É fácil perguntar: Como? Não existe uma receita pronta. (...) é uma noção que nos remete imediatamente à imagem do acrobata na corda bamba. Ele sabe dos perigos, treina para conseguir superá-los, mas só vai alcançar ou perder o equilíbrio a cada vez que pisar no arame.[197]

Não há um clímax, nem catarse, não há um final ou um começo a ser buscado. *O fim está no começo e no entanto continua-se*,[198] já nos propunha Beckett, trata-se sim de estar à altura do que nos acontece.

---

[195] Ibidem, p.120.
[196] Ibidem, p.121.
[197] Brook, P. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002 [1993], p.29.
[198] Beckett, *O Fim de Partida*, p.128.

Querer o acontecimento, afirmá-lo produzindo escolhas que potencializem a vida, e não o subjugando à lógica dos eus, sejam eles de meandros subjetivos, de uma clínica ou referentes à produção teatral. Ao invés de massacrarmos o que acontece, viver o trágico – ter balançadas as certezas, laceradas as formas, multiplicados os sentidos. Ser tomado pelo inusitado, o intolerável, sustentar o desmanchamento das formas ao mesmo tempo em que se tecem novos contornos. Efetuação e contra-efetuação concomitantes.

Esse movimento abala as formas de "organização". Pois toda forma é uma composição de forças, uma estabilização momentânea e provisória das forças que se afetam. (...) Uma forma será sempre a efetuação de suas forças componentes. No entanto, essas composições estarão sempre abertas a mutações. Não porque seja proveniente delas essa vontade. Os desequilíbrios nas relações de força atravessam as formas, as colocam em devir. Instabilidade promovida pelas linhas de resistência (...) que fazem as formas se nomearem força.[199]

Imersos no processo de produção do *ritual*, o teatro e a clínica se encontrariam na medida em que se propõem a abrir a percepção às múltiplas camadas do viver entrelaçando cura, criação e política na afirmação de uma vida. Abrindo ao devir.

Lançados no ritual os corpos-forças deixam ver as diferentes camadas das associações e dissociações, do caos e da ordem, do orgânico e do inorgânico, da significação e do a-significado, linhas em variação contínua que podem vir a se desmanchar, compor, re-compor, desdobrar-se em novos

[199] Machado, *À flor da pele*, p.222.

corpos. Convocando a experiência criadora à produção da vida em sua potência de conexão.

Ela freqüentava um grupo de atividades toda semana, mas naquele dia chegara com os olhos assustados. Que será que tinha visto? Pelo que estava tomada, que idéias a habitavam? Com os pincéis e tinta vermelha pintou letras sobre seu corpo e em seu rosto. Mas sua inquietação permanecia... Que estaria acontecendo? Seguia seus movimentos como quem segue borboleta de flor em flor. Como me aproximar? Como seguir ao seu lado? Contaminada, começo a ficar inquieta sem saber o que fazer com aquela situação. Meus olhos também se assustaram.

A maré subiu e caímos porta afora em meio a uma dança estranha, a dos calouros, bem no jardim do prédio onde estávamos. Paradas, diante das tintas e papéis espalhados pelo chão, observávamos inquietas. Que forma se faria ali? Que saída se faria diante daqueles objetos e dos mundos que nos abriam? Agenciamos outros corpos e idéias e, então, compusemos uma dança outra. Era uma dança de iniciação... Mas que é mesmo que iniciava?

Ela e a universidade gravitariam juntas por algum tempo, as marcas da tinta em seu corpo e em sua roupa criavam um ***entre*** *ela e a universidade. Uma inscrição singular em um tempo e um espaço...*

Neste espaço-tempo do ritual a vida pode inventar-se novos corpos, trajetos, sentidos na medida em que os traça. Agenciar-se.

Esse agenciamento deve trabalhar para viver, processualizar-se a partir das singularidades que o atingem. Tudo isso implica a idéia de uma necessária prática criativa e mesmo de uma pragmática ontológica. São novas maneiras de ser do ser que

criam os ritmos, as formas, as cores, as intensidades da dança. Nada está pronto. Tudo deve ser sempre retomado do zero, do ponto de emergência caósmica. Potência do eterno retorno nascente.[200]

Produzindo diferentes trajetos e mapas de seus deslocamentos que conectam pedaços de eus, de estórias, de imagens, de tempos, de lugares etc. e que em seus vários agenciamentos tensionam as forças para que se dobrem em espetáculos ou em modos de existir.

O público transitava por três salas livremente. A cada vez uma cena se compunha. Um roteiro pré-estabelecido e ensaiado servia de guia aos atores em cena. Certo mapa da noite que se abria com as portas A e B, o Ele e o Ela. Em uma das noites uma surpresa, a casa cheia. As cenas transcorriam com pedaços de público, se faziam outras, esgarçando o que antes denominávamos espetáculo.[201] *Um público idoso, sem disposição para andar pelos espaços e fazendo escolhas claras a cada vez de que cenas assistir. Em um dado momento, ocorriam duas cenas simultaneamente: na sala à esquerda o ator compunha seu texto com alguns outros, enquanto na sala ao centro um grupo de senhoras sentou-se no único banco do cenário como quem se senta em uma praça e iniciaram uma alegre conversa sobre o feriado do Dia das Mães. Em nosso cenário o banco situava-se em frente a um grande e estilizado calendário onde se via o doze marcado, um feriado.*

É como se alguns caminhos virtuais se colassem ao caminho real, que assim recebe deles novos traçados, novas trajetórias. Um mapa de virtualidades, traçado pela arte, se superpõe ao mapa real cujos percursos ele transforma. (...) Toda obra comporta uma pluralidade de trajetos

---

[200] Guattari, F. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993, p.119.

[201] "Calendário para Ocas Histórias" da companhia ânima Dois esteve em cartaz na Casa das Rosas, em São Paulo, de fevereiro a abril de 2006.

que são legíveis e coexistentes apenas num mapa, e ela muda de sentido segundo aqueles que são retidos. Esses trajetos interiorizados são inseparáveis de devires. Trajetos e devires, a arte os torna presentes uns nos outros; ela torna sensível sua presença mútua e se define assim, invocando Dionísio como deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento.[202]

Um outro dia, uma outra sala. A casa vazia. O espetáculo[203] *em questão, um solo. O público: duas pessoas, um casal. Uma cena forte: Ela chorava copiosamente apoiada nos braços dele enquanto o outro movia em seu colo uma caixa preta com um boneco dentro. A luz gradativamente se apaga.*

Um ritmo e um lugar...

Oriundo do *pulsar* das formas em contato – formas-palavras, formas-canto, formas-sopro, formas-gesto etc. – vemos surgir um ritmo. Neste ritmar por vibração, um contágio dos fluxos que se multiplicam no confronto entre os *ensembles (público e atores na constituição da comunidade viva)*, como quer Grotowski. Neste contágio ganham visibilidade os nascimentos e as mortes, aquilo que vinga e o que falece. A força de criação é convocada a produzir novas formas. Potência crítica e clínica do teatro.

Assim, talvez seja o ritmo, o inventor de um lugar. Lugar este provisório e em deslocamento perpétuo, mas que abriga a fermentação de possíveis, *a cozedura de Dionísio*.[204]

---

[202] Deleuze, G. O que as crianças dizem. In: *Crítica e Clínica*, p.79.

[203] *Molloy – o fim está no começo e no entanto continua-se* cumpriu sua primeira temporada em uma escola de cinema de outubro a dezembro de 2003.

[204] Deleuze, *Nieztsche e a Filosofia*, p.48.

Um pulsar que inventa um lugar de desfazimento e de composição, estético e terapêutico. Um lugar, onde Winnicott[205] via se instaurar a brincadeira, conjugando presente, passado e futuro num só tempo, assim como, espaços do mundo e subjetivos em um só espaço. Ora, entre as forças do mundo e o corpo vibrátil[206] que as recolhe, não é propriamente um espaço o que se delineia, mas uma zona de indeterminação ou incerteza, na qual se produzem devires "em potencial" da subjetividade e do meio.[207]

No ritual inventam-se lugares e tempos com os fios de possível que se engendram a partir das melodias em jogo. Um território produzindo-se do e no meio, por suas vibrações e repetições. No entanto, dizem Deleuze e Guattari, não temos ainda um território, que não é um meio, nem mesmo um meio a mais, nem um ritmo ou a passagem entre meios. O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os territorializa.[208]

Para eles, ritmo e meio advêm do caos. Um meio se constitui de códigos que periodicamente se repetem ao mesmo tempo em que vivem processos de transdução.[209] Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento e de

---

[205] "A característica essencial do que desejo comunicar refere-se ao brincar como uma experiência, sempre uma experiência criativa, uma experiência de continuidade espaço-tempo, uma forma básica de viver. A precariedade da brincadeira está no fato de que ela se acha sempre na linha teórica existente entre o subjetivo e o que é objetivamente percebido." In: Winnicott, D. *O brincar e a Realidade*.Rio de Janeiro: Imago, 1975, p.75.

[206] "Corpo vibrátil" é uma noção criada por Suely Rolnik, proposta pela primeira vez em 1987, em sua tese de doutorado, publicada em livro em 1989 (*Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 3ª edição. PortoAlegre: Sulina, 2007). Desde então a noção vem sendo retomada e reelaborada por Rolik em diferentes ensaios.

[207] Rolnik, Os mapas movediços de Öyvind Fahlström, p.8.

[208] Deleuze & Guattari, Acerca do Ritornelo, p.120.

[209] "A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro." Idem, p.118-9.

intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo.[210] O ritmo é o entre dois. A diferença. O que se repete é a diferença.

Assim, o ritmo marca um território, talvez seja o que o escutamos entoar, a melodia de uma *comunidade viva* – composição de elementos os mais heterogêneos: traços de memória, diferentes matérias, sensações, sonoridades, gestos, pensamento.

Um lugar entre o teatro e a brincadeira...

As crianças-jovens que nos chegavam[211] *a cada semana vinham com incumbências bastante diversas, tais como: ter que cuidar de duas crianças menores do vizinho para ajudar na renda familiar, ter tarefas de casa a realizar na volta – lavar, passar e cozinhar – antes que a mãe voltasse do trabalho, levar e buscar irmãos na creche, dentre outras. Meninos-adultos para quem a capacidade de imaginar, de sonhar e de inventar estava distante de seus cotidianos. Rotina cruel que os aprisionava em "personagens-duros", impostos por um texto no qual a palavra de ordem era sobreviver.*

O que era teatro? Era alguma coisa como a televisão, mas ao vivo? Quem já foi ao teatro? Pergunta na maioria das vezes sem resposta. Outras vezes como algo que se viu uma vez na escola, ou se experimentou em oficinas culturais. Não se sabia. Não se conhecia. Como apresentar o teatro? Que teatro emergiria ali?

---

[210] Ibidem, p.119.

[211] O projeto Espontaneidade e Diversidade em Cena – Experiência com o Teatro configurou-se como uma atividade de extensão na forma de "oficinas de teatro" do Laboratório de Estudos sobre o Cotidiano e a Deficiência do Curso de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo e contou com o apoio do Fundo de Cultura e Extensão Universitária. O trabalho aconteceu em três instituições da comunidade do entorno da Universidade: Um centro de Convivência da Prefeitura de São Paulo, uma ONG voltada à infância e adolescência e um Centro da Juventude da Prefeitura de São Paulo. Este pedaço refere-se à oficina realizada com adolescentes e pré-adolescentes no Centro de Juventude.

Era preciso contaminar, colocar em movimento, possibilitar, problematizar, deslocar. Tecer um campo de ações com elementos de seus repertórios e dos nossos em um processo colaborativo. Criar aproximações. Uma proximidade que não homogeneizasse, mas que afirmasse os termos, uma disjunção inclusiva: testemunhar e participar, estar à distância e em mistura.

Primeiras atividades

O local de encontro era o anfiteatro do Centro de Juventude, conseguido em uma doação e orgulho dos dirigentes. O palco tinha duas coxias, e era todo de alvenaria. Alto e com uma acústica complicada. As coxias se interligavam como um corredor por trás do palco. Lá, permaneciam figurinos, instrumentos musicais, máscaras... Em frente ao palco localizavam-se mesas para as diferentes atividades culturais dos alunos e na outra ponta do espaço uma instalação – brinquedoteca para as crianças menores.

Lutávamos para permanecer no meio e pelo meio tentávamos escapar...

Começamos com atividades para perceber o corpo com caminhadas pelo espaço. Corpos-blocos transitavam entre nós em uma mistura de querer o toque e de evitá-lo. Esbarrões, cócegas, pega-pega aconteciam em meio às propostas. Um tanto se repetiam gestos, palavras, ações para constituir uma saída. Recompunha-se um em casa para suportarem o estranhamento de nossas propostas.

Entretanto, para muitos o estranhamento era por demais, as forças do fora os invadiam de tal maneira que os desorganizavam... Os corpos perdiam seus contornos habituais e se misturavam com os objetos pelo espaço em composições cuja velocidade nos surpreendia... O que se expressava em muita bagunça, mistura e falação... Não

foram poucas as vezes que precisamos segurar, amparar, separar brigas entre eles, objetos de suas mãos, e catar cacos de coisas espalhadas pelo chão.

A sala parecia convocar nos meninos uma violência: destruíam os trabalhos dos menores, jogavam objetos no ventilador, subiam nos espaços "proibidos" pela direção... Quando passamos a conversar e não ameaçar e gritar, quando criamos regras próprias ao grupo com seus integrantes e não seguimos literalmente as das paredes, quando chamamos à criação... Explodiu um vulcão.

Tangenciamos uma abertura infernal. A velocidade era demais, o tempo se partia e o espaço perdia qualquer contorno. Neste estado onde se opera por exclusão ou se diz sim ou se diz não, opera-se por ação ou reação. Antes diziam eles apenas sim e seguiam cansados. Ou apenas não, e se batiam contra tudo e todos produzindo por reação, não por invenção. Cansavam-se todos. Quando fatigados vemos o horror e não fazemos nada porque não sabemos o que fazer, não conseguimos avaliar. Por isso a descrença, a recusa, a revolta.[212]

Diferentemente é o esgotado, pois que afirma o sim e o não simultaneamente. Precisávamos avaliar com que forças a vida estava se ligando, que forças transitavam, com quais se conectar... Deslocar a "quebra de braço" e desmanchar o falso duelo.

Mas o que nos acontecia? Que é que se passava naqueles encontros, quais as marcas... Que durezas nos habitavam? Como abrir pequenas fendas nas máscaras do hábito de ser terapeuta, de ser oficineiro, de ser aluno do CJ?

A vulnerabilidade tinha dificuldade em se instalar.

---

[212] Machado, *À flor da pele*, p.226.

Peter Brook nos alerta, então, que para seguir na corda bamba é preciso treinar, conhecer certos movimentos para não se deixar cair nos absolutos: ficar paralisado ou desabar. Desenvolver uma escuta às diferenças que pulsam deixar-se navegar sem perder os pés do chão.

E eis que a música começou a saltar nos encontros como um fio... Na execução das atividades corporais alguns solicitavam ajudar no som, dançavam, alguns CDs começaram a aparecer... Um repertório de funk, pagode e rock passou a ser nossa sonoplastia de aula.

Anotamos...

Um desvio... inventando um espaço...

Faríamos um caminho outro. Resolvemos criar concretamente, sob a influência de Peter Brook, um tapete para realizarmos as cenas. De posse de sacos alvejados e tintas, cada um faria um pedaço que seria costurado pelo grupo posteriormente. Esboço invisível de um lugar de onde se abrem possíveis, um lugar de pertencimento onde poderia surgir uma composição de elementos heterogêneos ao mesmo tempo em que um "em-casa"... Multiplicam-se os eus, memórias, idéias, matérias diversas. As imagens desenhadas poderiam passar a constituir novas narrativas na coletividade de um tapete-teatro?

Ao negar o palco, criamos um chão. Pintamos, recortamos e costuramos um chão-teatro. Neste, recados para mães e amigos, corações, toda sorte de casinhas e jardins, céus...

Cada território, cada habitat junta seus planos ou suas extensões, não apenas espaço-temporais, mas qualitativos: por exemplo, uma postura e um canto, um canto e uma cor, perceptos e afectos. E cada território engloba ou recorta territórios de outras espécies, ou intercepta trajetos de animais sem território, formando junções interespecíficas.[213]

Com o tapete, uma suavidade. Para habitá-lo era preciso desnudar os pés e atravessar os desenhos, atentar-se a que trajetos se está compondo e decompondo. Alguns integrantes passam a cuidar do tapete, fazendo notar aos despercebidos que naquele tapete não se subia de qualquer jeito. Tirar os sapatos, pisar com leveza e deixar emergir gesto e palavras livremente foi o que disparou o processo. Quiseram fotografar.

De posse do tapete era possível transitar pelos espaços, qualquer lugar poderia ser lugar de cena.

Começamos a improvisar as narrativas e a realizar jogos dramáticos sob o tapete, e em semi-arena. O grupo passara a querer ver o que surgia, os gestos, palavras, entonações uns dos outros. Uma atmosfera de possibilidades. Nas improvisações, começam a contar de suas habilidades e os corpos-circenses de alguns aparecem.

Mas improvisar é ir ao encontro do mundo ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha. Nas linhas motoras, gestuais, sonoras que marcam o percurso costumeiro de uma criança, exertam-se ou se põem a germinar "linhas de errância", com volteios, nós, velocidades, movimentos, gestos e sonoridades diferentes.[214]

Em um dos dias, um dos meninos descobre um armário com perucas e roupas de outro professor e surge no meio do grupo vestido como uma mulher. Inventava um

---

[213] Deleuze & Guattari, *O que é a filosofia?*, p.239.
[214] Deleuze & Guattari, Acerca do Ritornelo, p.117.

personagem para estar ali? O que seria uma transgressão passava a afirmar um jogo? Quantos eus? Quantos corpos-cênicos?

Começamos uma série de exercícios com perucas, fantasias e roupas diversas, algumas cenas. Algo de novo se desenhava ali. Nas cenas, a concretude do cotidiano invadia as narrativas, mas as vestimentas bizarras misturavam pedaços do dia-a-dia com pedaços das imagens televisivas inventando roupas singulares. Interessante dissonância que apareceu em alguns integrantes na escolha da figura do palhaço.

Notávamos que a brincadeira se instalava ali, e o processo de criação esboçava-se em sua potência de variação.

Mapeávamos os ruídos:[215] *a música, as vestimentas, as figuras dos palhaços.*

Os choros, os risos, os pedidos de colo, discussões, beijos e abraços... Contato. Algo na dureza dos corpos começava a amolecer, a pôr-se em trânsito. Ora durezas, ora molezas. Certa fragilidade. As dores, o sofrimento aparece como uma linha forte a nos atravessar. Eles começam a imaginar...

Mais um desvio...

Eis que uma nova linha se apresenta neste mapa-tapete-teatro. Resolvemos escrever em pequenos grupos. As figuras dos palhaços voltam fortes. Inventamos

[215] "Pensemos (...) ruído como produção veloz da diferença, que arrebata e produz mundos possíveis à escuta quando ela se encontra circunscrita num campo harmônico que leva os meios à estabilidade. (...) Por outro lado, havemos de o pensar em sua velocidade produzindo esse turbilhão de forças, que gira em si mesmo, que pode ser amedrontador e caótico também. Por si, o ruído pode ser caos, mas em potência de articulação com outros meios pode constituir Caosmo." Obici, G. *Condição da escuta*. Dissertação mestrado. São Paulo: PUC-SP, 2006, p.83.

estórias para eles e desenhos para este sujeito de múltiplas faces, um tanto bom e um tanto mau.

Aparece o palhaço que rouba as cabeças das pessoas, o palhaço que salva a mocinha por amor, o palhaço que só quer cantar e dançar, o palhaço das sete botas (este matava o sujeito para retirar-lhe as botas e as pendurava em sua roupa), entre outros. Um personagem bússola que começa a nos fazer ver um esboço de enredo.

Improvisamos cenas destas estórias. Um desenhista se mostra ao grupo. Alguns meninos tocadores de pandeiro também. As cenas abriam o corpo para a morte-em-vida, moviam-se as cascas de eus enrijecidos pela rispidez da sobrevivência, congelados nos personagens de um canto só.

Palhaço, pandeiro, mocinha, crueldade, música popular... Começamos a investigar estórias populares de palhaço e chegamos às marchinhas de carnaval. E foi então que misturamos as estórias do grupo, as marchinhas e a estória do Pierrot e da Colombina. Surge, então, o ***História de Palhaço****.*

A brincadeira começava a ganhar outra densidade, imprimimos outro movimento aos encontros, alguns integrantes começam a repetir algumas falas e gestos, a fala muda de tom para poder ser ouvida de longe, sobre o tapete a suavidade ganha consistência. O teatro começa a aparecer. É preciso compor música, falas, gestos, roupa, ritmo... Aquilo do cotidiano passa a adensar-se, intensificar-se.

Os encontros tornam-se ensaios. Com o advento da apresentação, a repetição entoa a experimentação. Repetem falas, gestos e movimentos, mas o que vamos testemunhando é o corpar de fluxos cênicos. Em cada cena, a cada vez, os corpos

inventam uma modulação, uma dobra. Mantemos o trabalho com a improvisação, temos como base um roteiro de cada cena (cada dupla ou trio foi produzindo os seus).

Um dia resolvemos experimentar a maquiagem com o figurino. A proposta era elaborar um modo de se apresentar personagem. O grupo se pinta, canta, vai e volta do banheiro... Inventam-se imagens, percorrem partes de seus rostos e corpos desconhecidas, colocam-se ludicamente diante dos espelhos.

Um corte...

Neste grupo circulava um menino-homem. Um corpo pequeno e magro para as marcas que possuía. Em seu rosto rastros de violência. Em suas mãos a secura e os calos de quem trabalhou ao invés de brincar. Uma seriedade e dureza que o faziam bater com as mãos na parede para não chorar.

Havia encenado durante anos o mesmo personagem.

O menino-homem foi quem trouxe para o grupo o funk e era ele quem conduzia o som nos exercícios. Era ele também quem provocava as brigas, quem fugia do grupo e armava confusões com as crianças... Que atendia também pelo nome "menino difícil". Estava na oficina para não ficar na rua, justificava a coordenadora, tinha que aproveitar... Mas que era o teatro? Que é que chegava naquele menino?

A tendência de todos em relação às suas ações era reagir repreendendo, mas havia ali um ruído... Que ele tentava dizer? Seu palhaço era cruel, debochava dos demais, ridicularizava os jeitos de uns e de outros...

Um dia se vestira de mulher, mas para sua surpresa o grupo entendeu que era uma cena... Acolhido, o homem desmanchou-se em criança e agarrou-se a um urso de

pelúcia em um canto. Mostrou-nos seus desenhos. Não entrava em cena sobre o tapete, bordejava-o. Sua recusa parecia aos poucos afirmar um menino.

Outro corte...

Ela nunca vinha aos ensaios. Quando vinha observava de longe. Nos exercícios transitava sem elo... Escapava por entre os demais, escorregava com as palavras e gestos. Um corpo mole... Arrastava-se?

Foi com a maquiagem que compôs a mulher. Seus olhos ganharam traçados fortes e nos cabelos uma peruca vermelha. Vestiu-se com um casaco longo e escuro e óculos. As falas saíam com firmeza. Na cena apareceu uma destreza com as palavras, uma comicidade. A personagem-ela, um território existencial?

A apresentação

A música das marchinhas nos leva ao movimento pelo espaço associado ao tapete. O tempo da música se compõe ao tempo na travessia do espaço. E o grupo, mambembe, toma a precariedade como forma. Canta, dança, encena pelos espaços do CJ.

No cotidiano dos encontros era comum um movimento de entrar e de sair do grupo, era preciso tomar água, ir ao banheiro ou simplesmente tomar um ar para poder voltar a sustentar com o grupo a fragilidade que o processo de criação lhes exigia. Com isto, optamos por inventar um modo de apresentar que respeitasse esse mover-se do grupo.

O que se resolveu como um espetáculo em movimento: andaríamos pelo espaço externo do Centro de Juventude – seu jardim, e em alguns pontos colocaríamos o tapete no chão para encenarmos.

De posse de alguns instrumentos e objetos sonoros – pandeiros, chocalhos, prato, apitos, tambor – e de suas próprias vozes iniciamos a apresentação com uma marchinha de carnaval ("Abre Alas")... Carregávamos qual bandeira o tapete que seria estirado nos locais marcados. Fizemos as cenas combinadas e improvisamos em algumas situações. Descobrimo-nos teatro.

Para Rolnik, o tempo dissolve a cegueira do hábito e revela a intimidade entre corpo e a formação de um universo. Redescobre-se que os gestos constituem espaços e demarcam territórios de existência, aquilo que provê um sentimento de si e a possibilidade de inserção no mundo. Produção estética e produção de existência tornam-se aqui coextensivas. (...) ajudando a reatar realidade e poesia.[216]

Com o teatro fora possível abrir um brincar, colocando em estado de jogo aquilo que antes era tido como determinado, instituído: o adulto se sobrepondo à criança, impedindo-a de vir a ser. A figura do palhaço fazia ruir a soberania das figuras televisivas e do cotidiano, ele podia ter muitas faces inventadas a cada vez nos seus encontros com o mundo-cena. O mambembe do espetáculo abrira espaço para a fragilidade da vida se instaurar...

[216] Rolnik, Quarar a alma, p.5.

III

Um pouco de possível senão eu sufoco

Intervalo

> *Agora, enfim, entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. (...) Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga.*[217]
>
> Gilles Deleuze e Félix Guattari

Em um palco nu, aquele homem de corpo esguio, se posicionou. De costas para o público espera o início da Sagração da Primavera[218] *de Igor Stravinsky. Seu corpo-gesto anda ao lado do som que lhe chega, em um misto de regência do som, e de ser tomado por ele. Um corpo-em-música começa a se produzir. Em um salto vira-se ao público que já está um tanto inquieto, mas ele permanece regendo. Seu corpo é dançado pelo som e desenha-o para o público. Que é preciso escutar?*

O som da orquestra tocando Stravinsky nos chega por surpresas, por saltos, tal como nos salta em sua regência o bailarino-ator derretendo-se em suores pelo palco. O público se inquieta... que está acontecendo? Que é que ele produz ali? Será isto...?

Uma obra em composição. O bailarino por vezes torna-se frágil aos nossos olhares atentos, sua magreza e a potência do som parecem rasgá-lo sob nossos olhos. Tenho a sensação de que fura o tempo-espaço com o gesto de suas mãos bailadas pelo som estonteante. Outras vezes, torna-se monstruoso, grande.

---

[217] Deleuze & Guattari, *Mil Platôs*, vol. 4, p.116-7.

[218] *Le Sacre du Printemps*, espetáculo de Xavier Le Roy foi apresentado no Teatro Anchieta, no Sesc Consolação em São Paulo, em novembro de 2007.

A dissonância, a fragilidade, a composição delicada e aparentemente simples, será isto que deixa atônito o público? Alguns o olham surpresos, tomados pelo estranhamento, outros riem com seus gestos, outros se reviram nos assentos, cochicham... Mas ninguém se levanta. Não é possível sair, nem ficar. Não é possível compreender nem rechaçar... Por alguns instantes, o coletivo-público torna-se variação entre saber e estranhamento.

Alguns momentos ele pára, nos observa, respira fundo. Dá-nos a impressão de que irá desistir, não conseguirá seguir. O corpo frágil, magro e de uma simplicidade que violenta os signos teatrais é de uma força menor. Ganha uma nova composição e segue, e segue... Como segue?

Vou sendo tomada por aquela imagem de um homem frágil em um palco nu, a reger e ser regido, e rasgar o tempo-espaço do espetáculo em moléculas... Que operação é esta? Que é que passou, passará naquele instante-espetáculo?

Ele encerra com o som. A luz se apaga. O público aplaude, há um misto de força e de fraqueza no som das palmas, alguns se levantam meio sem saber. Ele se vai como veio: com sua nudez. O público inquieto e tomado pelo estranhamento não sai, as pessoas param, conversam, se organizam para sair... Um público desorganizado... Uma comunidade viva?

Era dança? Era teatro? Era música? Era um ator, bailarino, um brincalhão? Afinal o que estava acontecendo? Ele conseguiu, eu pensava afinal, multiplicar os elementos em jogo, produzir devires outros e lançar-nos em um espetáculo-rizoma*?*

Um espetáculo-respiro*, um dispositivo cênico, será isto o que nos provoca Xavier Le Roy? Em cena parece-nos fazer respirar os elementos que compõem a ação*

teatral e lançar o público em uma pergunta. Não é possível traduzir facilmente o que nos propõe e as categorias não dão conta de responder a totalidade do que faz em cena, ele parece escapar... Vamos embora não com o alívio do entretenimento, mas com o incômodo de uma questão... Que é que está acontecendo?

Ato 5

Um maquínico na clínica e no teatro?

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou.

Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.

Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas eu continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer?(...) Como que estou escrevendo na hora mesma que sou lido. Só não inicio pelo fim que justificaria o começo – como a morte parece dizer sobre a vida – porque preciso registrar os fatos antecedentes.[219]

Nesta fita de Moebius, sem direito ou esquerdo, onde princípio e fim se entrelaçam, imprimem-se as palavras no papel. Algumas palavras compostas a cada vez de um modo, desenhadas a partir do jogo de forças de cada ***ato***. Atos que se engendraram por força das marcas-em-mim conectando fragmentos de textos, conceitos, idéias, memórias, sonoridades, gestos... E que em seus intervalos propuseram outras paisagens.

---

[219] Trecho acima foi escrito por Clarice Lispector, em *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2006, edição especial audiolivro, p.9-10.

Um caminhando[220] precário que vem juntando linhas com seus recortes e dobras no papel. Linhas, estas, que se compõem, recompõem e se desfazem a cada ato sem a pretensão de um *continuum*, mas guardando em cada um seu cadinho de eternidade.

Talvez para escrever tenhamos criado uma maquinaria cênico-clínica, uma engenhoca que contemplasse as inquietações do pensamento, mas que o obrigasse a continuar a se movimentar. Existem saltos, desdobramentos, sobreposições, recortes, conversas... Um tanto mambembe... fazendo das dissonâncias, do precário, "do amador", sua força. Um clínico e um cênico que se fazem nos encontros.

Neste sentido, tentou-se estabelecer uma dissertação que se sustentasse por conversas, mas, como nos alerta Deleuze: A unidade real mínima não é a palavra, nem a idéia ou o conceito, nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. (...) o enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo em nós e fora de nós populações, multiplicidades, territórios, devires, afectos, acontecimentos.[221]

Estando *a caminho*, tentamos construir um território – teatrar – que se quis aberto aos contágios e proliferações, aos encontros de que fosse capaz... Cunhando o *estado de jogo* como um modo de exprimir nos encontros o mover-se do caminhando. Experimentando jogar, ficar no meio e provocar rupturas,

---

[220] Volto aqui à obra de Lygia Clark citada no capítulo "Por uma metodologia inominável" na Abertura desta dissertação.

[221] Deleuze & Parnet, *Diálogos*, p.69.

cortes, mas também composições com esta idéia. De modo que pudéssemos seguir inventando o que fosse *estado de jogo.*

Um estado de jogo que fez respirar. Respirar como afirmar um lugar de passagem, de conexões. Uma zona de afectibilidades. Dissertar fora abrir, nas duras pedras dos fatos e das memórias, ***respiros***.

Eu, por exemplo, depois de formular esses grandes sacos com o meu pulmão, eu sinto quando deito no chão que poderia tocar com um simples gesto o teto do meu apartamento que tem nada menos que seis metros de altura... Quase como se tivesse criado um ovo de espaço que me pertence e me abraça. Seria o ***Respire Comigo*** *mais orgânico ainda e menos ilustrativo!*[222]

Respiros fora ganhando a consistência de um dispositivo clínico-cênico que, ao lançar todos em estado de jogo, vem buscando deslocar os processos de subjetivação e de produção estética das estratégias de captura do biopoder.[223] Na tentativa de fazer respirar o vivo, de afirmar a precariedade, a fragilidade, a linha orgânica, a combinatória. E então se colocar na elaboração de estratégias que privilegiassem a constituição de coletivos provisórios e nômades, mas que se conectassem por força do desejo.

Assim, *Respiros* pode vir a ser uma estratégia de aproximação com a "linha orgânica", com os pulsos do desejo – conectivo e conector – que quer perpetuar a vida. Desenvolvendo modos de combater aquilo que enfraquece e entristece a potência de afectibilidade, assim como de produzir pequenas

---

[222] Clark & Oiticica, *Cartas*, p.85.
[223] Acerca do biopoder vide: Pelbart, P. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

fissuras nas modelagens dominantes, nos personagens e formatos de ser ofertados no *fast-self* contemporâneo. Embaralhando, recompondo, recortando, agitando, liquidificando modos de ser e de estar em busca do esgotamento.

Para Deleuze: Há, pois, quatro maneiras de esgotar o possível:

- formar séries exaustivas de coisas,

- estancar os fluxos de voz,

- extenuar as potencialidades do espaço,

-dissipar a potência da imagem.

O esgotado é o exaustivo, é o estancado, é o extenuado e é o dissipado.[224]

Talvez aqui possamos pensar em um maquínico na clínica e no teatro que se expresse em operações de esgotamento, na abertura às combinatórias, no movimento por agenciamentos. Operadores, o clínico e o artista, estão no meio, sempre em vias de diferir. O colocar-se à espreita é seu maior rigor afim de que possam escutar os signos que os interpelam; sendo a elaboração da tradução destes signos sua estratégia de efetuação em clínica ou em teatro.

O que nos coloca um paradoxo: sustentar a variação contínua e a fragilidade que se engendra ao mesmo tempo em que tecer territórios para habitar. Para tanto, o clínico e o artista precisam se exercitar, construir partituras que possibilitem o caminhar na corda bamba.

Neste sentido, há que se desenvolver uma atenção ao campo de forças no qual se está enfronhado, a como se é afetado, com quais forças a vida está se

[224] Deleuze, L'épuisé, p.12.

conectando... Uma batalha constante sem começo e nem fim, movida pelo desejo que quer afirmar a vida.

Um proceder pela cartografia das agitações, pelo meio da coisa seja ela clínica ou cênica. Prudência e cuidado para seguir por alianças. A busca de um equilíbrio a cada vez, sempre em vias de.

Em nossa pesquisa tentamos permanecer no meio, seguindo os traçados que se fizessem por entre a clínica e o teatro. Heterogêneos os quisemos e os mantivemos juntos por ressonâncias, aproximações, mas em nenhum momento em uma simbiose ou homogeneização. Entretanto, é importante destacar que se abrem novas complicações quando tratamos daquilo que os difere, que os caracteriza singularmente.

Em suas dissonâncias notamos a dimensão do cuidado na clínica implicar novos problemas. Por exemplo, na clínica, muitas vezes, estamos diante de existências que transitaram por demais nas linhas de abolição[225] (endurecendo-se ou liquidificando-se)[226] e tiveram marcados em seus corpos os diferentes níveis de experiência nestas margens. E neste sentido, atingir a dimensão da invenção constante de si pode vir a ser uma vivência avassaladora. Aqui, o clínico se depara com outros emaranhados de linhas e o cuidar se estabelece numa composição delicada com quem é cuidado. O *estado de jogo* se complexifica. E se é possível corpar novos modos de existência, é

[225] Linhas que levariam a dissolução na intensidade, ao fora absoluto. Vide: Deleuze & Guattari, *Mil Platôs*, vol. 1.

[226] Trato dos diferentes modos de adoecimento que podem vir a paralisar a experiência de vir a ser, entretanto, podemos pensar aqui, de modo amplo, nas diferentes dinâmicas neuróticas e psicóticas. No entanto, enveredar pela complexidade deste tema nos desviaria do foco deste trabalho.

também importante reconhecer os trajetos que se vão produzindo com todas as suas voltas. Voltas estas que muitas vezes fazem retornar as vivências-limite.

O que importa aqui não é unicamente o confronto com uma nova matéria de expressão, é a constituição de complexos de subjetivação: indivíduo-grupo-máquina-trocas múltiplas, que oferecem à pessoa possibilidades diversificadas de recompor uma corporeidade existencial, de sair de seus impasses repetitivos e, de alguma forma, de se re-singularizar.[227]

Observamos que o teatro pode vir a potencializar a clínica na descoberta destes nódulos que impedem a fruição, bem como na produção de corpos (gestuais, vocais) resultantes dos encontros, tal como vimos no percurso de Grotowski.

Assim, se percorremos mais próximos do teatro na invenção de estratégias de produção da variação entre os elementos em jogo (na contaminação entre clínica e teatro), notamos que as expressões clínicas destes procedimentos exigiriam outra pesquisa. Talvez, cartografando modos de cuidar que se expressem diferentemente na clínica quando levada ao *estado de jogo.*

Persistimos *a caminho*.

Era meia-noite. Meio de um dia. Iniciávamos um treinamento[228] *que iria decorrer pelas seis horas seguintes. Mas as horas se perdiam... Éramos incitados a mover-nos pela respiração, uma respiração que teria sua força no umbigo, no abdômen,*

---

[227] Guattari, *Caosmose*, p.17.

[228] Com a Cia. Zecora Ura e Para-Active Theatre em campinas na sede do Lume teatro experimentamos duas madrugadas de trabalho com elementos formativos dos atores do Workcenter em Pontedera. Mais uma vez encontrei rastros de Grotowski...

se quiserem. Um movimento que deveria ocorrer por conexão com o espaço e seus elementos humanos e inumanos. – Deixe-se ir pelos fluxos da respiração em conexão com o espaço... Mas os tambores começaram a soar e os triângulos com seus sons estridentes a bater. Os corpos tendiam a perder seus contornos habituais, corpos-força habitavam microzonas de um meio informe... Podia ser qualquer coisa e nada. Uma marca.

A partir de um convite a vivência de um ritual, misturou-se a música egípcia e o cavalo marinho nordestino. Exercícios para que os gestos e a voz surgissem dos encontros, pelo meio, nos afetos. Na exaustão do corpo, um corpo em devir?

Com esta história eu vou me sensibilizar, e bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ouso clamar as palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e escura tendo como contra-tom o baixo grosso da dor. Allegro con brio. Tentarei tirar ouro do carvão. Sei que estou adiando a história e que brinco de bola sem a bola. O fato é um ato? Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. ***Este livro é uma pergunta***.[229]

[229] O parágrafo acima foi escrito por Clarice Lispector. *A Hora da Estrela*, p.16.

Bibliografia

Mil acasos me levam por aí
Na espuma do tempo, no temporal (...).
Mil acasos apontam à direção
Desvio de rota é tão normal. (...)
Samuel Rosa e Chico Amaral

ADORNO, T. Trying to understand Endgame. *Notes to literature.* New York: Columbia University Press, vol. 1. 1991.

ANDRADE, F.S. *Samuel Beckett: O silêncio possível.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo.* São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBA, E. *A terra de cinzas e diamantes: meu aprendizado na Polônia.* São Paulo: Perspectiva, 2006 [1998].

BARBA, E. & SAVARESE, N. *A arte secreta do Ator – Dicionário de antropologia teatral.* São Paulo: Hucitec/Unicamp, 1995.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas. A segunda infância.* São Paulo: Planeta, 2006.

BARROS, R.D.B. "Dispositivos em ação: O grupo". In: *Saúde e Loucura 6*. São Paulo: Hucitec. 1997.

BECKETT, S. *Molloy*. Trad. Dóris Gracia Dias. Lisboa: Relógio D'Água, 2003 [1951].

_____. *Malone Morre*. São Paulo: Códex, 2004.

_____. *O inominável*. Lisboa, Assírio&Alvim, 2002 [1953].

_____. *Eu Não*. Tradução Luis Roberto Benati. Ed. Olavobrás [s/ano].

_____. *O Fim de Partida.* Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

_____. *Esperando Godot*. Trad. José Maria Mendes. Lisboa: Cotovia, 2000 [1952].

_____. *Como é.* Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003 [1961].

_____. *Improviso de Ohio.* Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo, *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 8 de setembro de 1996.

_____. *Soubresauts.* Paris: Minuit, 1989.

_____. *Quad*. Paris: Minuit, 1992.

_____. *Companhia*. Trad. Elza Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982 [1979].

_____. *Novelas.* Trad. de Eloísa Araújo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Carta de Samuel Beckett a Axel Kaun – a carta alemã de 1937. In: *Como é.* Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Iluminuras, 2003 [1961].

_____. *Primeiro Amor*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, [1970].

_____. *Film.* Paris: MK2 S.A. – film, 2006 [1967].

_____. *Proust.* São Paulo: Cosac&Naify, 2003 [1931].

_____. *More Pricks than Nicks.* New York: Grove Weidenfeld, 1972.

_____. *Última Gravação de Krapp*. Trad. Fábio de Souza Andrade. [apostila, s/data] *Krapp's Last Tape.* London, Faber &Faber, 1959.

_____. *Últimos Trabalhos.* Trad. Miguel Esteves. Lisboa: O independente/Assírio&Alvim, 1996.

_____. ...but the clouds... A television play. In: *Ends and Odds*. London: Faber and Faber, 1977.

BERRETINE, C. *Samuel Beckett – escritor plural.* São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A linguagem de Samuel Beckett.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

BERTHOLD. M. *História Mundial do Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOAL, A. *Jogos para atores e o não-atores*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Arco-íris do desejo – Método Boal de teatro e terapia.* São Paulo: Civilização Brasileira, 1996.

BONFITTO, M. *O ator/Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BROOK, P. *A porta aberta.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CADERNOS DE SUBJETIVIDADE. *Reencantamento do concreto.* São Paulo: Hucitec/Núcleo de Estudos da Subjetividade/PUC-SP, 2003.

CALVERT, D. Heranças de Grotowski. In: Revista *Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 13, abr–jun, 2002. Publicação do Teatro do Pequeno Gesto.

CARNEIRO, Beatriz H.S. *Relâmpagos com Claror: a construção da vida como obra de arte em Lygia Clark e Hélio Oiticica.* Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, Programa de Ciências Sociais, 2001.

CASTRO, E. *Atividades Artísticas e Terapia Ocupacional Construção de Linguagens e Inclusão Social.* Tese de doutorado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2001.

CAVALCANTI, I. *Eu que não estou aí onde estou. O teatro de Samuel Beckett*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO: LYGIA CLARK. Barcelona (21/out–21/dez/1997). Fundación Tapies,1997.

CHEKHOV, M. Para o ator. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Working in progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004

DELEUZE, G. *Lógica do Sentido.* São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Crítica e clínica.* Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997 [1993].

_____. "A literatura e a vida" IN: *Crítica e Clínica.* Trad. Peter Pelbart. São Paulo: ed. 34, 1997.

_____. *L'épuisé*. IN: BECKETT, S. *Quad*. Paris: Minuit, 1992.

_____. *Espinosa – Filosofia Prática.* São Paulo: Escuta, 2002 [1981], p.55-8.

_____. Un manifeste de moins. In: Bene, C. & Deleuze, G. *Superpositions***.** Paris: Minuit, 1979.

_____. *Nietzsche e a filosofia.* Porto: Rés-editora, 2001.

_____. *Nietzsche.* Lisboa: Ed. 70, 2001. [original, 1965].

_____. *Ilha Deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. Ato de Criação In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.

_____. *Lógica da Sensação.* Trad. Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Antiédipo.* Lisboa: Assírio&Alvin, 1996.

_____. *Kafka – Para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2002.

_____. Acerca do Ritornelo. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, vol. 4, 1997.

_____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, vol. 1, 1996 [1980].

_____. *O que é a filosofia?* São Paulo: ed. 34, 2004.

DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos.* Lisboa: Relógio D'água, 2004.

FABRINNI, R. N. *O Espaço Lygia Clark.* São Paulo**:** Atlas, 1994.

FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.* São Paulo: Ed. Unicamp, 2003.

FIGUEIREDO, L. *Lygia Clark e Hélio Oiticica – Cartas (1964–1974)* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

FLASZEN, L. Akropolis – tratamento do texto. In: GROTOWSKI, J. *Em busca de um Teatro Pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

FLASZEN, L. & POLLASTRELLI, C. (org.) O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva/Sesc-SP, 2007.

GROTOWSKI, J. A possibilidade do teatro. In: FLAZEN & POLLASTRELLI, C. (org.) *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski.* São Paulo: Perspectiva & Ed. Sesc, 2007.

_____. Farsa-Misterium. In: FLAZEN & POLLASTRELLI, C. (org.) *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski.* São Paulo: Perspectiva & Ed. Sesc, 2007.

_____. From the theatre company to art as vehicle. In: RICHARDS, T. *At work with Grotowski on physical actions*. London: Routledge, 2001.

_____. [s/t]. Palestra apresentada no Teatro Nacional de Comédia em 8 de julho de 1974. Trad. Yan Michalski Rio de Janeiro, 1974. Disponível em: http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0017/etica_grotowski.htm.

_____. *Em busca de um Teatro Pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. O novo testamento do teatro (1964). *Em busca de um Teatro Pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. Teatro Laboratório. Coleção Los Heterodoxos. Barcelona: Tusquets, 1980.

GUATTARI, F. *Caosmose* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica e Cartografias do Desejo.* 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

HENZ, A. O. *Estéticas do Esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze.* Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2005.

HOLANDA, A.B. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Folha de São Paulo, 1998.

INFORSATO, E. A. *Clínica Barroca: exercícios de simpatia e feitiçaria.* Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP, Programa de Psicologia Clínica, 2005.

JANVIER, L. *Beckett.* Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1988.

LAPOUJADE, D. O corpo que não agüenta mais. In: *Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

LIMA, E.M.A et alii. O Programa Permanente de Composições Artísticas e Terapia Ocupacional (Pacto); Uma proposta de atenção na interface arte-

saúde. *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo*, São Paulo, v.11, n.2-3, maio/dez 2000, p.45-55.

_____. Terapia Ocupacional: Um território de fronteira? In: *Revista de Terapia Ocupacional da Universidade de São Paulo,* São Paulo, v.8, n.2-3, 1997, p.59-106.

_____. *Clínica e Criação.* Dissertação de mestrado. São Paulo: PUC-SP, Programa de Psicologia Clínica, 1997.

_____. *Das obras aos procedimentos. Ressonâncias entre os campos da Terapia Ocupacional e da Arte.* Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, Programa de Psicologia Clínica, 2003.

LIMA, T.M. *Conter o incontível: Apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski* Revista Sala Preta. Revista do departamento de Artes Cênicas da USP, n.25. 2005. [47-67]

LINS, D. & GADELHA, S. *Nietzsche e Deleuze – O que pode o corpo.* Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998. [1969].

_____. *A Hora da Estrela.* Edição especial audiolivro. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MACHADO, L.A.D. *À flor da pele*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2002.

MARIZ, A.D. *A ostra e a pérola***.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

NUNES, S.B. *Boal e Bene – Contaminações para um teatro menor.* Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, Programa de Psicologia Clínica, 2004.

OBICI, G. *Condição da escuta.* Dissertação de mestrado. São Paulo, PUC-SP, 2006.

ORLANDI, L.B. Marginando a leitura... em Nietzsche. IN: SANTOS, V. *O trágico e seus rastros.* Londrina: Eduel, 2004.

_____. Combater na imanência. Disponível em http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater_na_imanencia.pdf

_____. Vagas entre o sol e a lua. Disponível em http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater_na_imanencia.pdf.

_____. Sonhando com Leila. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater_na_imanencia.pdf.

_____. Imagem de palhaço e liberdade. Conferência. VI simpósio Internacional de Filosofia. Fortaleza, 2005.

_____. O corpo em arte. Disponível em http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/orlandi/combater_na_imanencia.pdf.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PELBART, P.P. *A vertigem por um fio. Políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *A nau do tempo rei*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. Vida nua, vida besta, uma vida. Palestra proferida no festival de Alkantara. Lisboa, 2006. (apostila)

PELBART, P.P. & LINS, D. *Bárbaros e Civilizados.* São Paulo: Annablume, 2004.

QUILICI, C. *Antonin Artaud – A cena ritual*. Tese de doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2002.

RAMOS, L.F. O teatro total de Beckett. *Revista Bravo!,* São Paulo, ano 2, n. 24, set, 1999.

_____. *Parto de Godot e outras encenações imaginárias.* São Paulo: Fapesp/Hucitec, 1999.

RICHARDS, T. *At work with Grotowski on physical actions*. London: Routledge, 2001.

ROLNIK, S. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. In: Catálogo *Somos o molde, a você cabe o sopro – Lygia Clark: da Obra ao Acontecimento*. Pinacoteca do Estado de São Paulo/2006.

_____. Quarar a Alma. In: *Quietude da Terra*. Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador. 2000.

_____. *O Acaso Da Vítima – Para além da cafetinagem da criação e de sua separação da resistência.* São Paulo, 2003.

_____. Molda-se uma alma contemporânea – o vazio pleno de Lygia Clark. In: *The Experimental Exercise of Fredom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticia and Mira Schendel, The Museum of Contemporary Art*. Los Angeles: 1999.

_____. *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo.* Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. Alteridade a céu aberto – O laboratório poético-político de Maurício Dias e Walter Riedweg. In: *Possiblement hablemos de lo mismo.* Catálogo da Exposição de Maurício Dias e Walter Riedweg. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2003.

_____. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: *Cadernos de Subjetividade*. Vol1, n.2. Núcleo de Estudos e Pesquisa da subjetividade. PUC-SP: São Paulo, 1993.

_____. *Mal-estar na diferença*. Disponível em: http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade

_____. Os Mapas Movediços de Öyvind Fahlström In: *Öyvind Fahlström. Another Space for Painting*, MACBA, Actar, 2000; pp.333-341. Catálogo da retrospectiva da obra de *Öyvind Fahlström*: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Barcelona, Espanha, 2001), Centro Studi sull'arte Fondazione di San Micheletto (Lucca, Itália, 2001); Massachusetts Museum of Contemporary Art (North Adams, USA, 2001); BALTIC. Center for Contemporary Art (Newcastle, Inglaterra, 2002), Institut d'Art Contemporain (Villeurbanne, França, 2002).

ROSA, S. & AMARAL, C. Mil acasos. In: Skank. *Carrossel*. Belo Horizonte: Estúdio Máquina, 2006.

ROUBINE, J.J. *Introdução às grandes teorias do teatro.* Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

SAFRA, G. O brincar. *Desvelando a Memória do Humano*. São Paulo: Sobornost, 2006.

SOUZA, A.H.B.B. *Do original às traduções: abordagem da obra de Samuel Beckett através de* Como é. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000.

SPOLIN, V. *Improvisação para o teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

STANISLAVSKI, C. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WINNICOTT, D. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo