



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

**CACOS PARA UMA POÉTICA DO SENTIR:**  
RASTROS CRIATIVOS DO ESPETÁCULO *CACOS PARA UM VITRAL* –  
GRUPO OITÃO CÊNICO - CARIRI/CE

**MAURO CESAR ALVES**

Salvador - Bahia  
2018

**MAURO CESAR ALVES**

**CACOS PARA UMA POÉTICA DO SENTIR:**  
RASTROS CRIATIVOS DO ESPETÁCULO *CACOS PARA UM VITRAL* –  
GRUPO OITÃO CÊNICO - CARIRI/CE

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Sebiane Serrano.

Salvador - Bahia  
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Alves, Mauro Cesar

CACOS PARA UMA POÉTICA DO SENTIR: Rastros  
criativos do espetáculo *Cacos para um vitral* - Grupo  
Oitão Cênico - Cariri/CE / Mauro Cesar Alves.  
Salvador/BA, 2018.

114 f.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Jose Sebiane  
Serrano.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em  
Artes Cênicas/PPGAC) -- Universidade Federal da  
Bahia, Escola de Teatro, 2018.

1. Poética de Grupo. 2. Pesquisa Continuada. 3.  
Princípios Poético-Estéticos de Criação Cênica. I.  
Sebiane Serrano, Prof. Dr. Leonardo Jose. II. Título.

  
SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Escola de Dança / Escola de Teatro  
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

## Mauro Cesar Alves

CACOS PARA UMA POÉTICA DO SENTIR: RASTROS CRIATIVOS DO  
ESPETÁCULO CACOS PARA UM VITRAL – GRUPO OITÃO CÊNICO -  
CARIRI/CE

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes  
Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

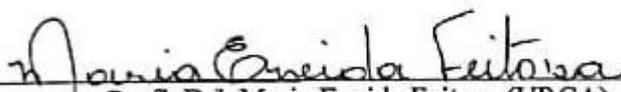
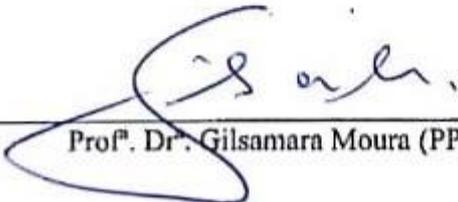
Aprovada em 06 de julho de 2018.

## Banca Examinadora



---

Prof. Dr. Leonardo Jose Sebiane Serrano (Orientador)

  
Prof. Dr. Maria Eneida Feitosa (URCA)  
Prof. Dr. Gilsamara Moura (PPGAC/UFBA)

Para Deus Pai-Mãe, por tudo o que Eu Sou,  
*In memoriam* de Joaquim Alves e Francisca André, meus pais adotivos,  
Iran Brito e Antônia Ferreira, meus pais biológicos,  
Aos familiares e Amigos,  
Ao Grupo *Oitão Cênico* pela amizade e jornada artística.

## AGRADECIMENTOS

Toda conquista é um ato integrado. Ao intencionar a realização desse mestrado e por se tratar de experiências sensíveis tanto pessoais quanto no processo de criação desenvolvido no grupo Oitão Cênico, muitas foram as trocas afetivas e artísticas com seres imprescindíveis nesse trajeto.

Agradeço aos integrantes do grupo Oitão Cênico pela amizade, a oportunidade de sistematizar nosso trabalho artístico e as verdades do coração que nos une: Alan Oliveira, Aline Vallim, Edmilson Soares, João Heriberto e Suzana Carneiro.

Aos amigos e artistas que contribuíram diretamente na jornada do espetáculo *Cacos para um Vitral* e na realização deste mestrado: Auricélio Ferreira, Silvia Moura, João Kian, Raquel Moraes, Felipe Vitorino, Jackson Gouveia, Maria Tereza, Zenilda da Silva, D. Terezinha, Socorro Soares, Joaquina Carlos, Thailyta Feitosa, Rita Cidade, Fábio Vidal, Veronica Navarro, Paola Ferraro, Amanda Dourado, Girleida Alves, membros da *Casa do Alto* e *Casa Ninho*.

A todos que compõem o PPGAC/UFBA, em especial, aos professores(as) Ciane Fernandes, Deolinda Vilhena, Luiz Marfuz, Leonardo Boccia, Hebe Alves, George Mascarenhas e Daniel Becker que me conduziram nessa viagem do fazer artístico como prática do conhecimento. Aos colegas de mestrado por nossas ricas e alegres trocas.

A Capes.

A banca avaliadora, Eneida Feitosa, pela amizade e mestria de longas datas. A Gilsamara Moura, por me mover possibilidades no ambiente artístico-acadêmico ao politizar dança e ciência.

Ao orientador Leonardo Sebiani, pela forma humana em que realizamos essa parceria de conhecimento artístico-afetivo.

Se ficasse na roça ia ser carpideira, puxadeira de terço,  
cantadeira, o que na vida é alegria sem esfuziamentos,  
as tristezas maravilhosas.

Mas eu vim pra cidade fazer versos tão tristes  
que dão gosto, meu Jesus, misericórdia.

Por prazer da tristeza: eu vivo alegre.

Adélia Prado

## RESUMO

Esta escrita trata-se de uma extensão criativa do *Oitão Cênico*, grupo fundado em fevereiro de 2009 na região do Cariri cearense e, desde sua gênese, desenvolve uma linha de pesquisa e criação em continuidade, denominada de *Sentir: índice criativo de uma poética cênica*, gerada através de convivências na grupalidade, na busca de um fazer artístico pautado pela experimentação. Uma aspiração a partir do questionamento: é possível criarmos uma obra cênica em que a circulação afetiva entre ator-atriz-*performer* e o público seja potencializada durante uma apresentação? O resultado dessa pesquisa foi o espetáculo *Cacos para um vitral*, encenação em aberto, construída de forma colaborativa, com a intenção de compartilhar com o espectador um espelhamento das contingentes sensibilidades de corpos em estado de constrangimentos pessoais e sociais. Essa abordagem nos possibilitou a descoberta de potencialidades cênicas, só possíveis a partir de uma metodologia calcada na intuição, experiência e afetividade, princípios estéticos vivenciados na criação e que posteriormente foram aprofundados e referenciados conforme discorro nesta escrita. Dessa forma, a pesquisa e criação do espetáculo se confundem com a própria constituição identitária do Oitão, pois tanto o primeiro, quanto o segundo são referenciais para o desenvolvimento de nossa busca enquanto indivíduos-artista. Portanto, a pesquisa tem o intuito de refletir a práxis embrionária de uma poética de grupo, utilizando-se como referencial teórico a *Crítica de Processos* de Cecília Salles.

**Palavras-chave:** Poética de Grupo, Pesquisa Continuada, Princípios Poético-Estéticos de Criação Cênica.

## ABSTRAC

This writing is a creative extension of the *Oitão Cênico*, a group founded in February 2009 in the Cariri region of Ceará, and since its genesis, has developed a line of research and creation in continuity, denominated *Feel: creative index of a scenic poetics*, generated through coexistence in group, in the search for an artistic work guided by experimentation. An aspiration from the questioning: is it possible to create a scenic work in which the affective circulation between actor-actress-performer and the public is potentialized during a presentation? The result of this research was the spectacle *Cacos para um vitral*, staged in an open, collaborative way, with the intention of sharing with the spectator a mirror of the contingent sensibilities of bodies in a state of personal and social constraints. This approach enabled us to discover scenic potentialities, only possible from a methodology based on intuition, experience and affectivity, aesthetic principles experienced in creation and that were later deepened and referenced as I discuss in this writing. In this way, the research and creation of the spectacle are confused with the own identity constitution of the *Oitão*, since both the first and the second are referential for the development of our search as individuals-artist. Therefore, the present research aims to reflect the embryonic praxis of a group poetics, using as a theoretical reference of the Critique of Processes by Cecília Salles.

**Key words:** Group Poetics, Continuing Research, Poetic-Aesthetic, Principles of Scenic Creation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Código QR: Espetáculo <i>Cacos para um vitral</i> – Agosto de 2014.....	12
Figura 2 – Código QR: Espetáculo <i>Cacos para um vitral</i> – Maio de 2018.....	12
Figura 3 - Código QR – Palestra: <i>O poder humanizador da poesia</i> .....	26
Figura 4 – Código QR: Portfólio do grupo Oitão Cênico.....	28
Figura 5 – Esquete <i>Diferenças, verdades e afins</i> .....	39
Figura 6 – Intervenção Urbana <i>Buzu Teatro</i> .....	40
Figura 7 – Espetáculo <i>RizoMachadiando</i> .....	41
Figura 8 - Espetáculo <i>O Mistério do Boi Mansinho</i> .....	42
Figura 9 – Espetáculo <i>Cacos para um vitral</i> .....	43
Figura 10 – Espetáculo <i>Translocadas</i> .....	44
Figura 11 – Workshop de Produção Cultural.....	45
Figura 12 – Código QR: Espetáculo <i>Cacos para um vitral</i> .....	67
Figura 13 – Movimento <i>Palhaceata em Rede</i> .....	73
Figura 14 – Código QR: Esquete <i>Na ponta do Pé</i> .....	81
Figura 15 – Código QR: Intervenção Urbana <i>Buzu Teatro</i> .....	85
Figura 16 – Código QR: Palestra <i>Pensamento e liberdade em Spinoza</i> .....	85
Figura 17 – Diário de Bordo: rastros do processo criativo.....	86
Figura 18 – Diário de Bordo: rastros do processo criativo.....	88
Figura 19 – Diário de Bordo: rastros do processo criativo.....	92
Figura 20 – Código QR: Experimento <i>Oitão em Cena</i> .....	95

## SUMÁRIO

<b>DOS CACOS: UMA INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CACOPÍTULO 1.....</b>	<b>21</b>
<b>1 VESTÍGIOS DOS CACOS DE UMA POÉTICA CÊNICA.....</b>	<b>21</b>
1.1 Com quantos cacos se faz um grupo artístico-cênico?.....	28
1.2 Um breve itinerário dos cacos em poética de grupo.....	36
<b>CACOPÍTULO 2.....</b>	<b>46</b>
<b>2 A BUSCA POR FIXAR OS CACOS POÉTICOS, ÉTICOS E POLÍTICOS COM COLA AFETIVA .....</b>	<b>46</b>
2.1 A pseudopolítica dos editais para os cacos-artísticos de um Brasil-vitral.....	56
2.2 Os cacos de uma poética-vitral colados com a política dos afetos.....	61
<b>CACOPÍTULO 3.....</b>	<b>70</b>
<b>3 PRINCÍPIOS ESTÉTICOS DE CRIAÇÃO DOS CACOS PARA UM VITRAL.....</b>	<b>70</b>
3.1 A escolha dos cacos poético-estéticos.....	81
3.2 Por fim, o caco-intuição na construção de uma estética-vitral.....	96
<b>IN/CONCLUSÕES DE UM VITRAL.....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>106</b>
<b>APÊNDICE – QUESTIONÁRIO.....</b>	<b>109</b>
<b>ANEXO C - CONSENTIMENTO.....</b>	<b>112</b>

## DOS CACOS: UMA INTRODUÇÃO

**Figura 1** – Código QR: Espetáculo *Cacos para um vitral* – Agosto de 2014<sup>1</sup>



<<https://www.youtube.com/watch?v=VWqUdgGEuIM>>

**Figura 2** – Código QR: Espetáculo *Cacos para um vitral* – Maio de 2018<sup>2</sup>



<<https://www.youtube.com/watch?v=-HSyrVm0W2I&t=9s>>

---

<sup>1</sup> Gravação da sexta apresentação do espetáculo *Cacos para um vitral*, realizada no Centro Cultural Banco do Nordeste - CCBNB/Cariri. Em cena, Alan Oliveira, Edmilson Soares, Mauro Cesar e Suzana Carneiro. Na operação de som João Heriberto e de iluminação Raquel Moraes.

<sup>2</sup> Última gravação do espetáculo no CCBNB/Cariri. Os mesmos atores-performers na atuação, com exceção, de Suzana Carneiro, substituída por Aline Vallim. Na operação de som e luz: Felipe Vitorino.



[Silvia Moura](#)<sup>3</sup>

29 de agosto de 2017 · [Acopiara](#) ·

Ali no canto escuro enxuguei minhas lágrimas.  
 Minhas asas roçavam na cadeira, pareciam presas.  
 Eu sentia seu peso nos meus ombros.  
 Meus olhos ardiam de lembranças distantes.  
 Tudo ficou escuro por um tempo...  
 E eu me vi dançando como uma ave, com lindas asas.  
 Minha criança cantarolava baixinho uma canção de liberdade.  
 Eu ouvi minha criança cantando dentro de mim.  
 Sou livre, sou livre, sou livre.  
 E quando me sinto sufocada, fecho os olhos e lembro minha criança cantando:  
 Sou livre, sou livre, sou livre.  
 Para os meninos e meninas livres do Oitão, coletivo de teatro.  
 Sobre como me senti hoje ao assistir *Cacos para um Vitral* em Acopiara-Fetac  
[Mauro Cesar](#) repassa para os outros ❤

Esta escrita versa sobre a extensão criativa do Oitão Cênico, grupo fundado em fevereiro de 2009 na região do Cariri cearense e que desde sua gênese desenvolve uma linha de pesquisa e criação em continuidade, denominada de *Sentir: índice criativo de uma poética cênica*, gerada através de convivências na grupalidade, na busca de um fazer artístico pautado pela experimentação.

A pesquisa nasce em função de observarmos que parte de nossas criações, como também as criações cênicas que assistíamos, de modo geral, não estabelecia um contágio comunicacional poroso com o público. Fundamentados nesta percepção, nos perguntamos como criar uma obra cênica em que o ator-atriz-*performer* e o público estivessem suspensos<sup>4</sup> pelo sentimento em toda duração do espetáculo. Problema um tanto pretensioso, pois queríamos abarcar a suspensão, uma espécie de êxtase no decorrer de toda a encenação. Mas, para um grupo que estava iniciando, seria uma dentre tantas outras contradições.

<sup>3</sup> No 25º Festival de Teatro em Acopiara/CE (2017), após assistir nossa apresentação, a bailarina, *performer* e coreógrafa Sílvia Moura nos presenteou com essa poesia na rede social Facebook. Artista de Fortaleza/CE que durante o processo de montagem de *Cacos para um vitral*, realizou a oficina 'Estímulo para o movimento'. E, para além da parceria com o Oitão, é referência em minha trajetória artística.

<sup>4</sup> Dentre os significados do dicionário virtual HOUAISS para esta palavra, nos interessa nesta pesquisa a denotação de "estado de elevação espiritual e de fruição estética; enleio, êxtase."

Nesta introdução, apresento de relance alguns conceitos que nos conduziram para possíveis resoluções desse problema e no percurso da escrita aprofundo a investigação guiada pela prática cênica.

O espetáculo *Cacos para um vitral* é o resultado desse processo criativo, assim como também é o objeto desta pesquisa de mestrado. Encenação aberta e em contínuo processo colaborativo, a peça aborda a exposição dos constrangimentos pessoais e sociais dos atores e atrizes-*performers*. Trata-se dos cacos de uma vida que queremos no dia a dia varrer para baixo do tapete. São afetos presentificados repercutindo em nossos corpos, de modo a transformar experiência em poética. Uma dramaturgia baseada em nossas contingentes sensibilidades pelo viés da potência cênica em poesia, tendo como suporte de construção fragmentos da obra poética de Adélia Prado, bem como da obra fonográfica da atriz, pianista e cantora Cida Moreira.

A encenação de *Cacos para um vitral* tem título homônimo de um poema da autora Adélia Prado, e também de uma de suas prosas, escrita em 1980. Como foram cinco anos de pesquisa e experimentações para estrearmos esse trabalho, o título faz inferência à grande quantidade de material cênico fragmentado que criamos no decorrer dos procedimentos artísticos. Sendo assim, nos dedicamos em conceber um espetáculo e gerar uma dramaturgia que pudesse comportar a demanda de material produzido.

Muitas foram as propostas de dramaturgias e encenações, e muitas foram as decepções, pois na prática elas eram inviáveis. O material artístico encontrava-se repleto de parafernalias, pois cada cena composta em sua origem comportava adereços e figurinos dos mais diversos, no entanto, buscávamos uma forma de darmos ao todo uma unidade. Mas como dar unidade cênica a esse descompasso de objetos de cena, cores, atmosferas?

Para melhor entendimento de como resolvemos esse problema, desde nossa origem três noções orientam os procedimentos criativos: intuição, experiência e afetividade, constituindo-se princípios estético-filosóficos que alicerçam a investigação guiada pela prática. Quanto as nossas escolhas poéticas, partimos do corpo estrangido fundamentado pelos procedimentos artísticos do ator-*performer* e do palhaço.

A intuição na perspectiva de Henry Bergson (1999) pressupõe a experiência impelindo aquele ou aquela que a exerce no plano da contingência e da invenção.

Já a experiência para Jorge Larrosa Bondía (2002) trata-se de um território de passagem afetivo, situado através dos encontros, onde o sujeito da experiência abre espaço por sua disponibilidade e receptividade para o lugar dos acontecimentos. Por sua vez, a intuição e experiência coadunam-se com a noção de afetividade elaborada por Antonio Damásio (2004), como a capacidade de ser afetado pelo mundo interno e externo naquilo em que se exprime, se sente ou se experimenta em relação a algo, por meio de emoções e sentimentos, um contínuo funcional que regula a homeostase do organismo e da vida social através de circuitos afetivos.

Os procedimentos poéticos de criação do espetáculo *Cacos para um vitral* estão engendrados na opção do corpo constrangido enquanto via de conhecimento e empoderamento sobre nossos afetos, do lugar da cena enquanto *locus* da exposição. Conforme as ponderações de Bondía (2002), o sujeito da experiência é um sujeito exposto, sobretudo naquilo em que o revelar-se tem de vulnerável e arriscado. Optamos por expor constrangimentos pessoais e sociais, ao entendermos que nossos corpos estavam socialmente condicionados de uma afetividade reprimida e, talvez, nesse espaço-tempo de nossos corpos teríamos materialidade artística para respondermos ao problema deflagrador do processo criativo. Para exposição e recriação na cena desses afetos constrangidos, elegemos as técnicas do ator-*performer* e do palhaço.

Desse modo, a teatralidade e a performatividade foram recursos estilísticos na composição do espetáculo em questão. Josette Féral (2008, p. 207) apresenta as principais ideias sobre o teatro performativo ao articular que “a teatralidade está mais ligada ao drama, à estrutura narrativa, à ficção e à ilusão cênica que à distância do real, a performatividade insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do *performer*, do texto, das imagens ou das coisas)”. Nesse caso, há um investimento do ator-*performer* em sua presença afirmada no gosto pelo risco.

O risco se fez presente ao expormos corpos constrangidos, tendo como suporte técnico a descoberta de nossos palhaços na elaboração e projeção do ridículo. Assim sendo, os constrangimentos foram exibidos sem a utilização da máscara palhacística, mas pelo viés do ator-atriz-*performer*. Logo, o ridículo no ato da exposição com fins poéticos nos conferiu em alguns momentos o malogro, mas também nos permitia brincar, rir e perceber o nosso ridículo com leveza, gerando conhecimento e poesia cênica.

Os poemas de Adélia Prado, referencial na construção dramatúrgica desse trabalho, assim como uma palestra em vídeo proferida pela autora em um canal televisivo com o título *O poder humanizador da poesia* (2008) também colaborou para que buscássemos uma unidade cênica em meio aos cacos das diversas cenas construídas. A poetisa pondera que a obra de arte nasce e produz a partir dos afetos e contém uma qualidade que buscamos: a unidade do nosso ser, pois ao contemplarmos uma obra aquilo está inteiro.

Essas ponderações adelianas ratificavam nossa procura por conceber uma obra cênica baseada no sentir gerado a partir dos nossos ridículos e constrangimentos pessoais e sociais. E, para tanto, a intuição, a experiência e a afetividade tratam de uma materialidade artística do sensível, uma substância-cola que adere os estilhaços para a composição do espetáculo *Cacos para um vitral*.

Como diretor do espetáculo, a primeira imagem que tive do trabalho com relação ao espaço e materiais cênicos era a de que tudo seria branco. Esse *insight* ao longo da criação se firmou, principalmente, pela escolha da inefabilidade do sentir. Ao expormos os ridículos que tentávamos no dia a dia esconder, percebíamos que havia um jogo dicotômico, de modo que a concepção cênica se baseou na alternância entre luz e sombra.

Adélia Prado, ao ponderar que a arte nasce e produz através dos afetos, acrescenta que a comunicação também se estabelece com o público pela via da sensibilidade, morando nesse aspecto a universalidade de uma obra artística. Como a construção dramatúrgica trata-se de nossos constrangimentos pessoais e sociais, nessa perspectiva, escolhemos o público como espelhamento para contracenar conosco. O público, portanto, é nosso espelho e vice-versa. Nesse contexto a narração toma uma forma, mas não um fim. Concebemos uma estória fragmentada e mutável, registro de uma experiência complexa e prazerosa.

Desde a estreia realizada em abril de 2014, na VI Semana D da Dança Cariri, tivemos algumas paradas e retornos com o trabalho, mudando alguns aspectos da concepção cênica, conforme podemos conferir nas duas filmagens que compartilhei no início desta introdução.

Mediante vários elementos cênicos utilizados em nossas experimentações, selecionamos o uso do talco na procura por gerar unidade na encenação, um recurso metafórico que ao longo do espetáculo se transforma em água, areia, maquiagem e, nos possibilita o entendimento de algo transparente ao evidenciar

nossas ações. O cheiro do talco nos remete ao universo da criança, aguçando os sentidos e a memória possível que o público possa acessar de sua infância.

A estrutura atual do espetáculo acontece em qualquer espaço cênico fechado. A iluminação é concebida no jogo de luz e sombra, contendo uma iluminação geral branca e seis lanternas que são manipuladas pelos atores e o técnico de som e luz. O figurino é simples e todo branco: para os atores-*performers*, bermudas e camisas de mangas curtas, para a atriz-*performer*, vestido branco.

Concebemos a sonoplastia do espetáculo através de colagem com fragmentos da obra fonográfica de Adélia Prado que gravou dois CDs recitando poemas de sua autoria, incluiu-se também fragmentos musicais da obra fonográfica da atriz, pianista e cantora Cida Moreira. Essas duas vozes compõem a dramaturgia cênica, tecendo junto com a ação física dos(as) *performers* a narratividade do espetáculo, ora elas são personas invisíveis, ora pano de fundo sonoplástico.

No presente, tentamos redimensionar junto ao público as amarrações dramáticas e, como a obra versa sobre corpos afetivamente constrangidos, temos, como resolução desse estágio, que é preciso uma honestidade criativa, pois as cenas selecionadas para compor a fabulação só reverberam seu significado primário, motivo pelo qual ela existe, principalmente se tiver arraigada de sentido interior para cada participante na ação.

Durante as apresentações públicas, por abordarmos uma pesquisa guiada pela prática e, estarmos em contínuo processo, se faz necessário deglutirmos constantemente os fragmentos de poemas e músicas, buscando encontrar na corporeidade sentidos humanizantes e universais que nos liberem dos constrangimentos e possam, assim, compor a lógica interna da encenação. Desta feita, cada apresentação é particular, não só pelas acepções efêmeras que circundam a criação teatral, mas também pela própria dinâmica das escolhas metodológicas e dramática geradas no percurso de criação e pesquisa.

Em 2016, fui selecionado para cursar este mestrado e como sou diretor e ator-*performer* do espetáculo em questão, o objeto proposto para pesquisa foi o processo criativo desta encenação.

Dentre os aportes articulados nesta IES, dois fatores foram relevantes para o redimensionamento da pesquisa: a perspectiva do corpo a partir da investigação de não dicotomias entre teoria e prática, evidenciando a coadunação nos processos recíprocos e simultâneos entre o modo de operar do corpo e a relação deste com a

pesquisa e o próprio espetáculo. O segundo fator trata-se das técnicas somáticas corroborando, também, para a quebra do paradigma da dualidade.

Nomeada há menos de meio século, a somática vem justamente resolver a fragmentação entre diferentes formas e áreas do saber, entre prática e teoria, educação e contexto, estética e cura, técnica, criação e *performance*, experiência e reflexão, e assim por diante, permitindo um campo conectivo entre micro e macropolíticas em diferentes níveis. (FERNANDES, 2015, p. 10)

Portanto, buscamos com esta pesquisa, minimamente, evidenciar a partir do processo criativo do Oitão contribuições que dialoguem com esse fazer artístico, possibilitando um panorama reflexivo desde o corpo, validando uma compreensão integrada do que foi dicotomizado nos discursos hegemônicos e fossilizados na mente humana. Uma tentativa de vivenciarmos na cena as potencialidades do sentir, indagando a possível unidade corporificada do ser mediante a esta experiência poética.

A escolha do título desta dissertação *Cacos para uma poética do sentir: rastros criativos da encenação Cacos para um vitral – Grupo Oitão Cênico -Cariri/CE* parte da reflexão de que o próprio processo de criação remonta a uma gama de materialidades cênicas e inferências conceituais que desenvolvemos no decorrer dos procedimentos poéticos e, por isso, o sincronismo do título do espetáculo com esta escrita.

Gramaticalmente, o verbo sentir tem sua origem no latim 'sentire' e seu significado mais primitivo é tomar uma direção orientando-se pelos sentidos. Trata-se de um processo dinâmico ao representar um evento ou sucessão de eventos afetando um sujeito. Para este verbo existem dois argumentos para construções de frases, pois o sujeito tanto pode ser afetado por algo externo a ele quanto por algo interno, como é caso de uma dor. O dicionário Aurélio apresenta como primeiro significado para este vocábulo as palavras 'sentimento, sensibilidade', no entanto, se desdobra para mais 27 significações, uma que dialoga mais diretamente com essa pesquisa trata-se de 'ter consciência de si' e, no segundo capítulo, adentraremos no conceito de consciência.

Logo, sentir denota um processo dinâmico de experimentação afetivo do corpo como catalisador de toda espécie de sensibilidades percebidas pelo próprio corpo. A pesquisadora Ana Pais (2014, p. 56) confere “que a experiência sensível

acompanha a compreensão e o sentir do acontecimento teatral como um processo dinâmico e, propomos considerar os afectos como uma qualidade que lhe é inerente.”

Ainda sobre o processo metodológico da escritura textual, os rastros criativos do espetáculo *Cacos para um vitral* serão revisados com o apoio dos estudos da crítica de processos na perspectiva da autora Cecília Salles, teoria que vê a obra de arte a partir de sua construção, ponderando ciência e arte por meio de pistas deixadas por seus criadores, narrando a gênese da obra e demonstrando alguns princípios que possibilitaram a geração da mesma.

O estudo genético nasceu na França nos anos 1960 por intermédio de Louis Hay, limitando-se à análise de rascunhos de escritores e chega ao Brasil na década de 1980. Como o ato criador é inerente ao nascimento de qualquer obra de arte, houve uma expansão desta teoria para os estudos da gênese de outras manifestações artísticas.

Deste modo, para narrar o processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral*, como diretor e ator-*performer*, trarei a tona os documentos de processos sobre a lente da análise crítica de processos, revendo o percurso trilhado, descrevendo os mecanismos que esteiam essa produção. Para tanto, passarei por uma narrativa performativa implicada, ou seja, uma discussão das subjetividades constitutivas das experiências presentes no espetáculo, concebendo neste narrar a relevância da individuação, quer dizer, as percepções, hesitações, avanços e rompimentos dentro do jogo cênico em relação às escolhas poético-estéticas na criação do espetáculo *Cacos para um vitral*.

Atualmente, partimos do seguinte problema: quais são os aportes do processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral*? As possibilidades criativas nesse estágio da pesquisa e da obra já foram por demais vistas e revistas. Considerando o tempo de criação do trabalho, pretende-se com esse estudo dispor o que se decanta de toda a trajetória, buscando novas perspectivas dialógicas que possam gerar desdobramentos em nossa poética teatral e, por conseguinte, redimensionando novos caminhos sobre o material artístico desenvolvido pelo grupo, contribuindo efetivamente a partir da experiência do espetáculo em questão para outras metodologias da sensibilidade nas artes cênicas e no cenário local contemporâneo do Cariri/CE.

No primeiro cacopítulo apresentarei um panorama dos rastros afetivos que foram fundamentais em minha experiência de vida e se entrelaçaram no desenvolvimento do Oitão Cênico. Narro os vínculos de amizade na constituição do grupo, de nossa escolha por processos coletivos e colaborativos viabilizando politizar nossas ações ao nos delegar funções e, ao mesmo tempo, nos tornando mais autônomos na grupalidade. Ainda farei um apanhado de nossas produções artísticas e formativas na região do Cariri/CE.

No segundo cacopítulo, exponho os motivos pelos quais o Oitão nasceu com suas bases poéticas, éticas e políticas no fazer cênico atravessado pela afetividade. Processos criativos cuja intenção é proporcionar ao artista da cena o autoconhecimento como meio de expansão de consciências. Nossa práxis posiciona-se de forma ética e política em oposição ao *modus operandi* de teatro de grupo enquanto empresa capitalista e comprometida com os procedimentos de edital/editalização da arte em nosso país. E, mais ainda, nos apropriamos da precariedade econômica transformando-a em materialidade artística e de constituição de grupo.

Procuró aprofundar, no terceiro cacopítulo, os conceitos estético-filosóficos que fundamentam nossa metodologia de trabalho: intuição, experiência e afetividade e, concomitantemente, apresento a noção de nossas escolhas poéticas quanto ao corpo constrangido, procedimentos investigados e elaborados a partir da noção do ator-*performer* e do palhaço. Aponto que por conta do tempo reduzido do mestrado, o aprofundamento em nossa práxis e em uma metodologia para a sensibilidade do artista da cena serão cacopítulos para uma pesquisa no futuro.

## CACOPÍTULO 1

### 1 Vestígios dos cacos de uma poética cênica

#### Ensinamento

Minha mãe achava estudo  
a coisa mais fina do mundo.  
Não é.  
A coisa mais fina do mundo é o sentimento.  
Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,  
ela falou comigo: "Coitado, até essa hora no serviço pesado".  
Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.  
Não me falou em amor.  
Essa palavra de luxo.

Adélia Prado

"Ele é doente dos nervos!", fala usual que ouvia continuamente de minha mãe, familiares e vizinhos para designar minha intensa sensibilidade diante dos fatos mais ordinários da vida, pois, na infância, mesmo eu sendo uma criança travessa, era comum estar introspectivo e triste pelos cantos ao perceber a rotina familiar com seus eventuais desajustes; às vezes impressionado com histórias de assombro do sertão contadas nas reuniões de adultos à noite; por saber que um dia eu e meus pais iríamos morrer; ou por me perceber inadequado ao ter um corpo masculino, entretanto com gostos e modos femininos.

Devido a esses e outros fatores, era corriqueiro eu estar imerso com minhas elucubrações infantis, por vezes, chorando e para meu consolo sempre ouvia: "o menino sofre dos nervos!".

Minha infância foi vivida na zona rural do sertão central do Ceará, precisamente, no Sítio Barro Vermelho, no município de Solonópole. Em 1986, ainda não havia luz elétrica no lugarejo, mas na casa dos patrões existia televisão com imagem em preto-e-branco ligada a bateria de carro. Aos seis anos de idade, assisti a uma novela que me causou intensa confusão entre realidade e ficção. Durante o dia, eu ficava remoendo, triste e chorando embaixo das árvores por causa das amarguras que a personagem principal sofria ao ficar presa em um porão. Mais uma vez, quando me viam envolto naquele drama, logo expressavam ironicamente e com boas risadas: "é porque ele sofre dos nervos!".

Como na redondeza eram poucas as crianças, muitas vezes eu vivia sozinho em meio à caatinga, vegetação típica do sertão, criando possibilidades de brincar. Certa vez, por curiosidade retirei do ninho de rolinha um ovo e o quebrei, para minha angústia havia um bichinho prestes a nascer. Foi todo um drama, pois aos seis anos me sentia culpabilíssimo daquele assassinato, tratei de fazer o enterro do 'bruguelinho', nome dado no sertão aos passarinhos recém-nascidos, com direito a um funeral com flores, cruz, reza do pai-nosso e ave-maria. Entendi que não podia matar. Felizmente, guardei essa situação comigo, sem que fosse necessário ouvir zombarias sobre meus nervos.

Experiências sensíveis da infância que no distanciamento do passar dos anos se tornaram cômicas e dramáticas. Cômicas, pois fazem parte do ingênuo aprendizado cognitivo da criança na interação com o meio e suas escolhas para resoluções de problemas. Dramáticas, porque ao viver no sertão em uma família de agricultores, onde a maioria das pessoas era analfabeta, a lei da boa convivência se baseava no respeito aos mais velhos e em uma educação machista, tendo paradigmas bem definidos como 'homem não chora!', escórias do patriarcado, e perdurado nos desafetos de uma sociedade ignorante de si mesma.

Em relance pela história da humanidade, verifica-se que de forma gradativa temos avançado, principalmente, nos aspectos científicos e tecnológicos, promovendo intensas transformações socioculturais, desde a capacidade de raciocinar logicamente, passando pela domesticação de animais, criação do fogo, da roda, da escrita, vacina, bomba atômica, foguete, estação espacial, internet, celular e todo um arsenal que permeia o início de século XXI, evidenciando as relevantes conquistas de humanos inseridos no mundo globalizado.

No entanto, tendo como paralelo minhas sensíveis experiências intersubjetivas e esses grandes avanços, me questiono com frequência: por que nos quesitos das emoções, sentimentos e afetos sabemos tão pouco, já que é através da sensibilidade que percebemos toda sorte de tristezas e alegrias que a vida nos proporciona? Por que será que diante de tantas inovações científicas e tecnológicas a humanidade tem padecido de tamanha miséria nas relações afetivas?

Antônio Damásio, em sua obra *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos* aprofunda que diante dos fenômenos mentais, os sentimentos, em especial os de prazer e dor, são os menos compreendidos quanto a sua neurobiologia e acrescenta ainda que "[...] Tratamos dos nossos sentimentos

com comprimidos, bebidas, exercícios físicos e espirituais, mas nem o público, nem a ciência fazem uma ideia clara do que são os sentimentos do ponto de vista biológico.” (DAMÁSIO, 2003, p. 11 e 12).

Com a publicação de sua obra mais conhecida, *O erro de Descartes*, Damásio empreendeu uma crítica incisiva ao dualismo cartesiano e suas dicotomias, pois a escrita do livro parte da observação de que ele cresceu acostumado a acolher a ideia de que as estruturas da razão existiam em uma região separada da mente onde as emoções não estavam autorizadas a penetrar.

É esse o erro de Descartes: a separação abissal entre o corpo e a mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, com dimensões e com um funcionamento mecânico, de um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível, de outro; a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adveniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo. Especificamente: a separação das operações mais refinadas da mente, para um lado, e da estrutura e funcionamento do organismo biológico, para o outro. (DAMÁSIO, 1994, p. 100)

O legado do pensamento cartesiano privilegiou a mente enquanto essência em detrimento do corpo, exacerbando a razão como prolongamento da produção mental. O racionalismo científico acadêmico, com raízes na França e disseminado mundo afora durante a colonização europeia, ainda mantém sua hegemonia enquanto *modus operandi* do pensamento ocidental, perpetuando-se ao longo dos séculos pelo poder da palavra escrita, em que o conhecimento lógico de início, meio e fim é compartimentalizado em suas inúmeras especialidades.

Como o sentir trata-se de um processo invisível aos olhos de uma sociedade materialista, este, por sua vez, encontra-se em segundo plano como produtor de conhecimento.

No entanto, há um crescente esforço nos diversos campos do conhecimento que apontam na direção de processos inter, trans e multidisciplinares, na tentativa de estabelecer vínculos entre as diversas áreas do saber humano, e em transgredir esse paradigma acadêmico eurocêntrico, evidenciando a materialidade da sensibilidade humana outrora mistificada. Na tentativa de contribuir para a reviravolta dessa problemática, António Damásio tem direcionado a perspectiva filosófico-científica para uma compreensão integrada do corpo-cérebro-mente.

[...] a mente emerge num cérebro situado dentro de um corpo-propriadamente-dito, com o qual interage; que a mente tem os seus alicerces no corpo-propriadamente-dito; e que a mente emerge em tecido biológico – em células nervosas – que partilham das mesmas características que definem outros tecidos vivos no corpo-propriadamente-dito. Mudar a perspectiva, por si só, não vai resolver o problema, mas duvido que se encontre a solução se não mudarmos de perspectiva. (DAMÁSIO, 2003, p. 201 e 203)

Todavia, estamos aquém de vivermos, minimamente, uma perspectiva integrada da vida, pois o legado da segregação epistemológica entre mente e corpo de Descartes ainda perdura na atualidade e seus reflexos são visíveis diretamente na educação formal, já que o processo de ensino-aprendizagem tradicional se baseia na transmissão de conhecimento, inserindo conteúdos no aluno como se esse ao ingressar na escola fosse uma folha em branco, privilegiando a razão em prejuízo da sensibilidade. Assim sendo, recebemos impositivamente informações e formatações cientificamente testadas e aprovadas como verdades absolutas e sócio-culturalmente engessadas, prontas para ‘vencermos na vida’.

Portanto, nem na família, nem na escola, muito menos na religião, a educação que obtive no decorrer de minhas experiências formativas como filho, aluno, seminarista e acadêmico aprofundou o meu aprendizado sobre a sensibilidade. Porém, existem gestos afetivos que marcam nossas memórias e nos ensinam de forma potente e decisiva sobre as escolhas e caminhos que devemos trilhar na vida.

Na adolescência, em uma celebração dominical católica, onde éramos poucos fiéis na igreja, eu tinha o hábito de me sentar ao fundo, me isolando dos demais. Nesse dia, antes de começar a celebração, percebi que uma conhecida saiu das primeiras fileiras e veio abanar-se junto a mim, a intenção dela era clara: fazer-me sentir incluso naquele ambiente. De forma respeitosa e sensível, ela foi conversando comigo, acessando afetivamente minha atenção, onde permanecemos um ao lado do outro durante toda a celebração. Atualmente, somos grandes amigos conectados por aquela ação cuidadosa e que ainda me comove, pois abriu espaços internos de inquietações quanto ao grande valor dos afetos nas inter-relações.

Damásio (2010), ao articular o conceito de afetividade na perspectiva espinozana, confere que os afetos são experimentados em inter-relação ao outro ou algo, por meio de emoções e sentimentos que são fundados na mente e baseados nos estados emocionais do corpo, conforme a qualidade dos encontros, nossa experiência varia e se exprime de forma negativa ou positiva. O conceito de

afetividade ao longo desta escrita será retomado e aprofundado quanto aos procedimentos estéticos e criativos do espetáculo *Cacos para um vitral*.

No percurso trilhado pela sobrevivência, com os ensinamentos do capital em que ‘temos de matar um leão por dia’ ou ‘tempo é dinheiro’, somos compelidos em função da ignorância que nos habita sobre os afetos, a nos tornarmos adultos que aos poucos se distanciam da espontaneidade criativa que fora latente na infância e, por esta estupidez em relação aos nossos sentimentos, muitos são os traumas<sup>5</sup> vivenciados e, simultaneamente, rechaçados como algo menos importante.

A psicologia, em suas correntes e linhas de investigações, tem se dedicado à compreensão da alma humana, com o objetivo de equilibrar problemas psicológicos. Entretanto, mesmo com todas as evidências sobre o relevante papel da sensibilidade na constituição biopsicossocial, esse conhecimento, na maioria das vezes, é invisibilizado pela sociedade capitalista, onde as razões materiais se sobrepõem aos afetos, ficando estes últimos enrustidos e, de vez em quando, pipocando nos catastróficos desafetos humanos.

Parte do meu desenvolvimento se deu na busca incansável de ‘vencer na vida’ através do estudo e de minhas atividades como professor e artista da cena<sup>6</sup>, pretendendo revolucionar e conquistar o mundo. No entanto, essas pretensões eram inviáveis, pois eu padecia de bloqueios emocionais que dificultavam uma convivência minimamente saudável para levar adiante as ilusões da juventude. A partir dessas ingerências vivenciais, resolvi buscar ajuda na terapia para tentar através do autoconhecimento ter percepções reflexivas que contribuíssem para uma melhor condução no meu trajeto de vida.

Concomitantemente ao processo de procura, em 2008, assisti à palestra em vídeo *O poder humanizador da poesia* proferida pela poetisa mineira Adélia Prado, um deflagrador em minhas inquietações afetivas, uma vez que a abordagem trazida em sua fala estava coerente com sua poesia literária e seu processo criativo.

---

<sup>5</sup> De acordo com Peter A. Levine, criador do método SE - Somatic Experiencing® - trauma é uma resposta de defesa incompleta, altamente ativada, em termos de mobilização do organismo, e que ficou congelada no tempo. Padrões específicos de intensa carga energética estão intrinsecamente associados ao trauma e dele são constituintes. Seus sintomas decorrem de tentativas de reter e administrar essas cargas intensas, que são inerentes ao instinto de sobrevivência e aos impulsos mais poderosos que o corpo pode produzir.

<sup>6</sup> Expressão que aglutina o artista que transita pelas artes performativas: teatro, dança, circo, *performance*.

**Figura 3** – Código QR – Palestra *O poder humanizador da poesia*



<https://www.youtube.com/watch?v=sisSITXY6bM>

Prado (2008) trata do fenômeno poético, aquilo que confere a qualquer obra artística o seu estatuto de obra de arte, deste modo, a arte se justifica pela poesia que contém e, se comunica com o público pela via da beleza. Neste caso, Adélia aponta que beleza na obra está para forma e não para boniteza e, portanto, arte é forma.

Prosseguindo a palestra, a poetisa reflete que a forma, a beleza revela o ser das coisas e, exemplifica dizendo que ninguém consegue “pegar o ser de uma rosa, de um rio, de uma paisagem, de um rosto”, mas quando a arte faz isso, ela “apreende essa coisa mais alta que está atrás das coisas” e que nos remete à beleza.

A escritora pondera que para esse fenômeno acontecer é necessário que estejamos despidos do orgulho, da razão e da lógica. Essas faculdades humanas precisam abrir mão do seu poder para que a arte seja apreendida através dos afetos: “Arte é para o sentimento, é para a sensibilidade, é para a inteligência do coração, e não para nossa inteligência lógica.” (PRADO, 2012). A autora acrescenta ainda que São Tomás de Aquino, em sua obra filosófica diz que todo ser é belo e, por isso, a arte verdadeira revelando o ser, é bela. Até mostrando a feiura, o público quer essa obra, pois a arte não seria assunto, arte é forma, é o como esse assunto está se mostrando ao espectador, pela mão do artista.

Partindo dessa reflexão, Adélia indaga e ao mesmo tempo responde: por que, então, a arte nos humaniza? Porque nos mostra o ser das coisas a partir da comoção que ela nos causa, induz o público à intimidade, mexendo em nossos afetos, naquilo que sentimos. Segundo ela, a universalidade da obra de arte verdadeira reside nesse aspecto, pois toda obra feita em qualquer parte do mundo espelha o que é comum a todos os humanos: os nossos afetos.

Um dos lugares emblemáticos da palestra diz respeito ao momento em que ela fala da consternação que todos nós padecemos: a angústia da finitude, pois nós começamos e acabamos. Ao vermos uma paisagem que nos comoveu, esse sentimento aconteceu e passou, entretanto, a arte não sofre esse desgaste, pois a obra agarra o tempo na sua forma.

E tem mais uma coisa: ela (a arte) não apenas segura o tempo, mas ela tem uma qualidade que nós perseguimos sempre, que é a unidade de nosso ser, a unidade da nossa experiência. Porque nós vivemos de maneira fragmentária. Quantas coisas nós já fizemos hoje? Tudo fragmentado. Uma hora é tomar café. Uma hora é tomar banho, uma hora se vestir, outra hora é encontrar com as pessoas. Há fragmentos de tempo. E nós queremos uma coisa eterna, na unidade, que dure, que perdure, e que não sofra essa dissolução de continuidade. Então a coisa mais próxima disso que nós temos enquanto estamos vivos é a arte. Você contempla um quadro, escuta uma música, aquilo está inteiro. E porque está inteiro, isso me dá sentido, me dá um eixo, me dá alegria. A arte consola, conforta, é pão espiritual. (PRADO, 2012)

Desse modo, Adélia Prado reforça que há uma fome humana que nenhum sucesso material pode saciar: a fome de transcendência, algo que diga que somos mais do que as nossas necessidades básicas, pois somos aquilo que está presente em nossos afetos. Portanto, ela conclui que a arte nasce e produz através da sensibilidade e ao buscarmos a arte, sem percebermos, estamos à procura das coisas “divinas e espirituais porque dizem respeito àquilo que não tem peso, nem tempo, nem medida, mas que sem isso estaríamos regredindo a pura barbárie [...]” (PRADO, 2012)

Essa palestra desabrochou questões no âmbito de minha trajetória afetiva, mediante a profusão de emoções e sentimentos vivenciados nos diversos trânsitos e práticas experimentados por mim, principalmente, quanto às especulações de como identificar e conectar-me a unidade do meu ser.

Sob a contaminação da palestra de Adélia Prado, dentre outras referências que serão citadas no decorrer desta escrita, em 2009, fundamos o Oitão Cênico, originário de convivências em grupo realizadas na região do Cariri cearense, na busca de consolidar uma poética pautada pela experimentação, no desenvolvimento de uma investigação criativa em continuidade e que resultou na montagem do espetáculo *Cacos para um vitral*.

Na fundação do grupo tínhamos uma inquietação em comum, sendo nossa principal questão no processo criativo, pois ao realizarmos trabalhos artísticos, bem

como ao apreciarmos os trabalhos de colegas das artes cênicas, percebíamos o esvaziamento significativo de muitas obras, quanto a sua potência de contágio afetivo com a finalidade de despertar os sentidos e estabelecer uma comunicação porosa com o público.

A partir dessa constatação, iniciamos um processo criativo alicerçados no seguinte questionamento: como criar uma obra teatral em que o ator/atriz-performer e o espectador estejam suspensos pelo sentimento em toda duração do espetáculo? Problema um tanto pretensioso, baseado na prática de nossas experimentações e inspirado na fala de Adélia Prado quanto à potência de nossos afetos na criação e produção da obra de arte, como também de seu poder universal de comunicar-se com o público por via da sensibilidade.

Destacamos que para criação e montagem do espetáculo incluímos o público em nossa questão, entretanto, por causa do tempo reduzido do mestrado, nosso foco se restringe ao processo criativo.

Na tentativa de reformular esta questão, poderíamos perguntar o seguinte: é possível criarmos uma obra cênica em que a circulação afetiva entre ator-atriz-performer e o público seja potencializada durante uma apresentação?

### 1.1 Com quantos cacos se faz um grupo artístico-cênico?

**Figura 4** – Código QR: Portfólio do Grupo Oitão Cênico



<<https://drive.google.com/file/d/0B4CiygPDaDgcM3lqODhpZm5UMGM/view?usp=sharing>>

No início do capítulo relatei, de modo indefinido, minhas ingerências vivenciais no âmbito pessoal e das inter-relações, marcadas por incompreensões de si mesmo. Em meio aos descompassos, fui à busca de apoio na psicoterapia e terapias alternativas, como também, após transitar em algumas religiões pude

congregar em uma doutrina espiritualista que através do trabalho voluntário e estudos sistemáticos, consegui melhor canalizar tais incompreensões.

Um caminhar nada romantizado, processo árduo e, por vezes, doloroso, pois o autoconhecimento nos coloca diante de nossas sombras, um confronto de rejeição e aceitação de minha integridade, na tentativa de transformar padrões e hábitos já cristalizados na esfera do que eu fui me tornando em sociedade, para que, minimamente, as percepções sobre meus afetos me possibilitassem esclarecimentos e, ratificando Adélia Prado ao dizer que “necessitamos ter sentido, significado na vida”, logo, essa capacidade de significação me permitiu melhores escolhas condizentes com os valores que acredito.

Não tenho interesse de terapeutizar esta escrita, muito menos pretendo lançar um livro acadêmico de autoajuda, mas como sou ator-performer e diretor do objeto aqui estudado, esta dissertação, por conseguinte, trata-se de uma narrativa performativa implicada, de forma que farei alguns paralelos sobre minhas experiências afetivas que também aportaram na constituição do Oitão Cênico e no processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral*.

O fazer cênico em minha trajetória tem sido um estado vital de ânimo onde confluem todas as experiências apreendidas ao longo da vida, um posicionamento de criação, rebeldia e resistência aos descasos de um sistema opressor e excludente.

Aos poucos, através do compromisso com o fazer teatral e pesquisa, fui construindo-me na região do Cariri cearense, um desenvolvimento artístico pautado, sobretudo, no racionalismo, cuja inspiração norteava-se nos estudos teóricos dos cânones do teatro como Stanislavski, Brecht, Grotowski, dentre outros, no tentame de transpor essas teorias para o meu fazer cênico. Contudo, com os desequilíbrios próprios de meu trajeto de vida, entrelaçado por um arsenal de conhecimento que alimentava minha arrogante intelectualidade artística, tornei-me ensimesmado, potencializando a empáfia para com meus pares e ímpares.

Ainda, nesse período, exacerbei no uso de entorpecentes, gerando desordens inter-relacionais. Não quero culpabilizar ou fazer discurso falso moralista sobre vícios, pois sei que o desequilíbrio é o reflexo do livre arbítrio e da desmedida de como me relacionei com essas escolhas, conseqüentemente, fui responsável pelo desenvolvimento das positivities e negatividades vivenciadas por mim. Foram

experiências, como tantas outras, que contribuíram na construção do que estou sendo ao escrever tal dissertação.

Nesse percurso, diante da ignorância sobre minhas intensidades vivenciais, rompi minha participação em um grupo teatral em função de incompatibilidades poéticas, me afastei do meio acadêmico e, quando os mais próximos me questionavam:

- O que você está fazendo da vida?

- Um mestrado comigo mesmo. Respondia.

Ainda nessa fase, houve a necessidade de direcionar minhas urgências afetivas para o meu próprio fazer artístico, concomitantemente às minhas dificuldades pessoais calhou de darmos os primeiros passos para a criação do Oitão Cênico em 2008, quando uma instituição produtora de arte e cultura na região me convidou para dirigir um espetáculo em comemoração ao centenário do escritor Machado de Assis. Convidei os atores Alan Oliveira, Suzana Carneiro e Paulinho Santos para compor o elenco do espetáculo *RizoMachadiando*, nosso ponto de partida para a criação do grupo.

No dia 28 de fevereiro de 2009, no município de Caririáçu/CE, oito artistas a contar comigo, Alan Oliveira, Faeina Jorge, Gabriel Callou, Joseph Olegário, Leka Lourenço, Paulinho Santos, Suzana Carneiro e Zizi Telécio nomeamos o Grupo Oitão de Teatro, sincronicamente, percebemos que ali éramos oito artistas e, que a expressão oitão é recorrente na zona rural cearense, referindo-se ao espaço lateral das casas, livre para realizar qualquer atividade. Na sequência, escolhemos como logomarca o oito infinito.

Nascemos como Grupo de Teatro, entretanto, ainda em 2009, alteramos o nome de grupo para Comunidade e, em 2014, modificamos para Comum Unidade. Já em 2017, em comemoração aos oito anos de nossa resistência, sendo o oito um número simbólico para o grupo, bem como, em função de verificarmos que somos artistas que a partir do teatro transitamos em outras linguagens da cena, optamos por nomear de Oitão Cênico.

As mudanças no entorno da palavra Oitão, que hoje é nossa marca de reconhecimento, têm um claro posicionamento político, pois a ideia de grupo nessas duas primeiras décadas dos anos 2000 atrelou-se, também, às políticas de edital no país, uma ferramenta burocrática para distribuição de renda no âmbito da cultura. O edital, entretanto, contaminou diversos setores da vida cultural com sua lógica de

pensar e produzir arte, bem como, ao eleger os melhores projetos artísticos nacionais para receber subsídio do estado, o que acaba por excluir grande parte dos trabalhadores da arte. Darei ênfase a este assunto no próximo capítulo.

A atriz e pesquisadora Barbara Leite Matias (2017), ao investigar o *Cotidiano de teatro de grupo no Cariri cearense: ninho de teatro e coletivo atuantes em cena*, aponta que a partir dos anos 2000 houve um efervescente nascimento de grupos teatrais na região do Cariri com poéticas diversas, acrescenta ainda, que para tanto, a criação em 2008 do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri-URCA impulsionou essa ebulição.

Nesse contexto, percebi que mais de quinze grupos de teatro fazem história há quase oito anos, entre eles podemos citar: Cia. Mandacaru (Juazeiro do Norte), Grupo Dois de Teatro (Crato), Grupo Armadilhas Cênicas (Crato), Coletivo Atuantes em Cena (Juazeiro do Norte), Trupe dos Pensantes (Crato), Cia. Yoko de Teatro (Crato), Grupo Cícera de Experimento Cênicos (Juazeiro do Norte), Cia. Makara de Teatro (Crato), Grupo Ninho de Teatro (Crato), **Comum Unidade Oitão de Teatro (Caririaçu)** [...] e outros grupos e/ou Coletivos que tendem a surgir a partir do desejo dos novos estudantes e das demandas artísticas que nos atravessam de acordo com a vivência teatral. (MATIAS, 2017, p. 43)

Em nota de rodapé a pesquisadora informa que o Oitão foi fundado em 2009 e, que não surgiu por meio da universidade, no entanto, alguns dos integrantes participaram da formação na Licenciatura em Teatro.

Na citação acima, o nome do grupo era Comum Unidade Oitão de Teatro. Aproveito para observar que em paralelo às questões de ordens afetivas que permeavam a criação cênica, tínhamos um fator político que contaminou fortemente nosso modo de existir. As mudanças no entorno da palavra Oitão têm um posicionamento político claro, pois a ideia de grupo nessas duas primeiras décadas dos anos 2000 é influenciada por políticas de edital no país anteriormente citadas.

Suzana Carneiro, integrante-fundadora do Oitão, ao ponderar sobre as contribuições vivenciadas dentro do grupo, evidencia seus trânsitos com outros espaços artísticos e de desenvolvimento na região do Cariri.

[...] como intérprete/criadora pude contribuir estando sempre inteira dentro dos processos, lincando outras vivências como as técnicas de dança (latentes no corpo por conta das aulas na Associação Dança Cariri), as informações da Universidade que na época estava em contato. Pude contribuir de forma mais direta trazendo meus próprios questionamentos para a cena, como mulher, negra, do interior do estado do Ceará.

Quero aqui homenagear e agradecer aos que possibilitaram o nascimento do Oitão, aos que durante a trajetividade do grupo passaram e contribuíram significativamente para nossas trocas e aprendizados. Para além dos fundadores, ainda tivemos como membros-participantes Arlet Almeida, Carol Dantas, Fleriston, Jackline Dantas e Wagner Souza. Agradeço também a colaboração de artistas que integraram alguns de nossos trabalhos cênicos: Antônio Calixto, Cleiton Araújo, Kelly Muller, Raquel Moraes. E agradecer, principalmente, aos que atualmente fazem parte do núcleo fixo do grupo e do espetáculo *Cacos para um vitral*: Alan Oliveira, Aline Vallim, Edmilson Soares, João Heriberto e Suzana Carneiro.

Quando proponho o termo Teatro de Grupo, o conceito diz respeito a uma categoria de produção e organização teatral em que um núcleo de artistas, em torno de objetivos e desejos convergentes, mantém um trabalho de criação compartilhado, sempre sustentado pela pesquisa continuada. É este o seu caráter de perenidade e colaboração, principalmente no que tange à própria concepção do projeto ideológico e estético, que faz com que o grupo desenvolva, ao longo de sua existência, a poética individual que o identifica. (MATIAS, 2017, p. 27)

As circunstâncias nas quais se deu o nascimento do Oitão no interior cearense remetem a alguns aspectos que estão embutidos no cerne de nossas criações e que não se separam. Para melhor clareza, tentaremos abordar esses pontos em nosso desenvolvimento de grupo artístico:

1. Um espaço alicerçado pela amizade dos integrantes com o desejo de experimentar e investigar uma poética continuada, tendo como agente basilar a corporeidade afetiva dos atores e atrizes-performers na criação cênica;
2. Processos pautados pela criação coletiva e colaborativa, democratizando fazeres e, conseqüentemente, gerar autonomias.

O primeiro ponto firma-se que desde a gênese do Oitão abrimos uma linha de pesquisa e criação em continuidade através de convivências em grupo, na busca de um fazer artístico pautado pela experimentação e, denominada de *Sentir: índice criativo de uma poética cênica*.

Tínhamos uma inquietação em comum, abrangida como a principal questão no processo criativo, pois ao realizarmos nossas próprias criações, bem como ao apreciarmos parte das obras cênicas de nossos pares, uma observância era recorrente, o fato de que estes trabalhos estavam desconectados do contágio afetivo

e comunicacional entre os artistas que se encontravam na cena e, por conseguinte, com o espectador. Percebíamos o esvaziamento de muitas obras em relação a sua potência de despertar os sentidos e estabelecer uma comunicação porosa com o público.

A partir desta constatação, iniciamos um processo criativo alicerçado no seguinte questionamento: como criar uma obra teatral em que o ator/atriz-performer e o espectador estejam suspensos pelo sentimento em toda duração do espetáculo? Como já expus anteriormente, problema este um tanto pretensioso, pelo fato de que queríamos compreender a suspensão na duração de todo o espetáculo. Uma aspiração megalomaniaca, porém necessária para um processo de criação ainda desconhecido.

Logo, temos os afetos como foco de investigação poética e, nossa inspiração inicial para com este tema vincula-se tanto pelo pensamento, quanto pela poesia de Adélia Prado, principalmente, quando a poetisa avalia que a arte nos mostra o ser das coisas a partir da comoção que nos causa, induzindo o espectador à intimidade, mexendo em nossos afetos, naquilo que sentimos, sendo essa a qualidade e o poder que a arte tem para nos humanizar.

Esta reflexão nos proporciona um adentramento prático-conceitual para uma possível compreensão da poesia em arte e sua relação direta com o sentir. Sendo assim, o primeiro aspecto afetivo no desenvolvimento do Oitão tem na amizade o alicerce de nossa construção de grupo.

O autor Francisco Ortega na obra *Genealogia da amizade* (2000) evidencia a importância da prática da amizade como objeto de investigação, permitindo abordar um panorama reflexivo sobre as diversas formas que esse afeto inter-relacional assumiu no percurso da história, bem como, ao sugerir a partir desse conceito ponderações de outras formas possíveis de práticas sócio-políticas na contemporaneidade.

Claudia Paim em sua dissertação de mestrado denominada *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre*, nos anos 90, defendida em 2004, no Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, assinala que “as iniciativas coletivas de artistas têm suas formações, usualmente, orientadas por relações de amizade. Além dos traços de afeto, há interesses comuns e a identificação no outro da possibilidade dele ser um agente não individualista.” (PAIM, 2004, p. 28)

Paim ao interpretar o conceito de amizade a partir de Ortega revela que a atualização desta noção nos leva a pensar a amizade como uma inter-relação que não devemos compreendê-la em termos de 'igualdade e concordância', devendo buscar nessa troca os desafios que nos proporcionam transformações, sem que para isso tenhamos que anular as diferenças, enfatizando a partir das tensões uma produção ampliada de sentido ao invés de fortalecer a identidade.

Podemos encontrar em diversas cidades brasileiras um número significativo de estratégias coletivas de artistas. São agrupamentos com diferentes objetivos, distintas formas organizacionais e diversas propostas. Nas parcerias poéticas os nós afetivos são importantes e demandam nossa atenção, pois apontam para a geração de estratégias de ação compartilhada. A amizade aproxima e alia os sujeitos, une-os para a invenção de espaços e realização de outras formas para apresentar e produzir seus trabalhos. (PAIM, 2004, p. 28)

Sob a ótica da multiplicidade e das diferenças, a amizade no espaço público se estabelece como prática política, pois, os artistas promovem estratégias coletivas ao socializarem alternativas que recriam outras formas de existirem em espaços que não sejam os institucionalizados e convencionais. Através do afeto da amizade, o Oitão tem fortalecido o projeto de grupo durante esses quase dez anos de atividades ininterruptas.

No segundo ponto, quanto às circunstâncias em que se deu o nascimento do Oitão, abordo as ações coletivas de criação e produção que são geridas na vivência de processos que transitam entre o coletivo e o colaborativo<sup>7</sup>, pois, em virtude de não dispormos de financiamento para nossas pesquisas e criações, nos apoiamos nas potencialidades de cada membro, no entanto, ao necessitarmos de uma técnica específica, realizávamos parcerias com artistas e instituições locais com o intuito de suprir a carência em determinado aspecto dos processos criativos.

[...] a criação coletiva tem sua raiz na democratização das funções dos artistas dentro dos espetáculos, gerando uma colaboração dos sujeitos na maioria das necessidades da peça. [...] Na criação colaborativa, existe uma democratização, mas com colaboradores especializados agindo na peça,

---

<sup>7</sup> Segundo o Dicionário de Teatro Brasileiro (2006), define-se que o processo colaborativo tem suas raízes na criação coletiva surgida nos conjuntos teatrais que nas décadas de 1960 e 1970 associavam todos os elementos de encenação, inclusive o texto, em um mesmo processo de autoria, baseando-se na experimentação em sala de ensaio, pretendendo uma diluição das funções. O que diverge entre criação coletiva e processo colaborativo? O primeiro é um conjunto teatral que se mantém por afinidades pessoais, o segundo é uma companhia profissional cujos integrantes podem variar muito de espetáculo para outro, tendo o encenador como vértice do processo.

criando agentes focais ou pessoas responsáveis pela coordenação de cada necessidade. (SERRANO, 2010, p. 19)

Desde as bases do Oitão, a autonomia é uma constante busca do grupo, por isso, tentamos expandir de forma consciente a compreensão de democracia que rege a política brasileira para a prática coletiva e colaborativa tanto na criação, quanto na produção, permitindo politizar nossas ações, dando as devidas responsabilidades aos integrantes, compreendendo que a cada um compete funções que se somam, na procura de romper com a figura autoritária do diretor e/ou produtor como centro das definições do todo.

Essa ação tem proporcionado continuamente o exercício da autonomia no trânsito das inter-relações, fazendo valer a capacidade de nos autonearmos dentro da gestão grupal e artística. Logo, o conceito de autonomia na obra do pedagogo Paulo Freire tem se constituído como aporte relevante quanto ao nosso desenvolvimento de grupo.

O livro *A pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* desenvolve sua temática em torno da ação educativa progressiva, a partir de uma análise de condução para que o educador seja livre de pensar, saber e agir, problematizando que o conhecimento é produzido ou construído em interação com o educando, pois conforme Freire “quem ensina aprende ao ensinar, e quem aprende ensina ao aprender.” (1996, p. 25)

Há dois pontos desta obra intrinsecamente ligados aos procedimentos constitutivos e metodológicos do Oitão enquanto grupo, pesquisa e criação artística: 1) Ensinar exige consciência do inacabamento 2) Ensinar exige o reconhecimento de ser condicionado. Considerando esses tópicos de Paulo Freire (1996), verifica-se que a humanidade tem no inacabamento consciente uma constante procura do interminado, deparando-se com toda sorte de invenções para suprir as necessidades e desejos de nossas inconclusões.

Somos seres inacabados porque ao vivermos em sociedade estamos em constantes transformações pelo convívio social e cultural. Ao mesmo tempo, esta mesma consciência nos apresenta a nossa condicionalidade que está para além das questões genéticas e naturais, somos aprisionados por nossas próprias invenções sociais, políticas, econômicas e culturais.

Um ponto chave da reflexão freiriana em dialogismo com a prática do Oitão remete ao aspecto de que o inacabamento consciente de seres inconclusos, ao interferir no mundo para sanar suas necessidades, deve vir acompanhado da ética, pois a qualquer momento podemos trair nossos valores por meio de dúvidas, escolhas e decisões, corrompendo os limites das inter-relações saudáveis e, por fim, constringendo ou mesmo escravizando meus iguais.

Edmilson Soares, ator-*performer* do grupo, quando questionado sobre qual seria a pertinência na continuidade da pesquisa nos processos criativos do Oitão, pondera sobre a “autonomia, porque dá liberdade para você expressar suas ideias e serem discutidas, isso faz com que o ator possa opinar e construir junto com outros amigos de trabalho, assim gerando um crescimento pessoal, quanto artístico [...]”.

Outro estímulo desta abordagem no grupo trata-se da opção por processos criativos abertos e em contínua construção, na tentativa de ampliar a ideia formatada e encaixotada do teatro tradicional pautado no ‘textocentrismo’ (palavra), irrompendo as fronteiras do fazer teatral no trânsito entre performance, palhaço, e, por desdobramentos, alargando novos horizontes em nossas próprias vidas.

## **1.2 Um breve itinerário dos cacos em poética de grupo**

Quando criamos o grupo, optamos por processos criativos norteados por três perspectivas básicas que aprofundamos ao longo das investigações e se tornaram nossos princípios de criação: intuição, experiência e afetividade.

Faz-se necessário evidenciar que esses três conceitos basilares guiaram tanto a formação do Oitão Cênico, bem como todos os processos criativos do grupo. São processos coalescentes que se retroalimentam no desenvolvimento de nossa busca enquanto indivíduos-artistas.

E, para tanto, a intuição, a experiência e a afetividade tratam de uma materialidade artística do sensível, uma substância-cola que afixa os fragmentos que compõem a metodologia que ora está sendo descrita, como também, aderiu os estilhaços para composição do espetáculo *Cacos para um vitral*, objeto desta pesquisa.

A escolha pela intuição foi uma forma para que o racionalismo não se sobrepusesse à criação, mas que, de forma tácita, fôssemos conduzidos pelas

vivências e experimentações do grupo, tendo o material produzido como guia de nossas escolhas. Até os dias atuais, mantemos essa característica, não dispomos de receitas prontas, vivenciamos a experiência tanto cênica, quanto de produção para depois avaliarmos e definirmos o trajeto a seguir.

Inicialmente, sem referenciais sobre a intuição, alocamos o ato da experiência como fator preponderante para que pudéssemos enxergar os problemas e eles fossem resolvidos no tempo da prática cênica confrontados com nossos objetivos artísticos, tentando responder à nossa problemática: é possível criarmos uma obra cênica em que a circulação afetiva entre ator-atriz-performer e o público seja potencializada durante uma apresentação?

Uma considerável contribuição no primeiro momento da pesquisa reporta-se ao texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência* de Jorge Larrosa Bondía (2002), ao pensar a educação pelo dueto experiência/sentido. Propondo que o sujeito da experiência é um “território de passagem, algo como uma superfície sensível”, sendo afetado em alguma medida pelos acontecimentos, produzindo marcas em nossos corpos e, portanto “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que passa, não o que acontece, ou o que toca.” BONDÍA (2002, p. 20)

Nesse aspecto, emerge o saber da experiência mediando a relação entre vida humana e conhecimento, um aprendizado adquirido pelas respostas que damos diante das situações e, nesse saber não é a verdade das coisas que nos conferem sua legitimação, “mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece”.

O texto de Bondía abre espaços para problematizarmos as relações afetivas, principalmente, no entendimento de que o sujeito da experiência é um “território de passagem sensível” e, neste aspecto, corrobora para a discussão uma aula de Gilles Deleuze sobre o Afeto em Espinoza, em que ele determina o afeto (*affectus*) “como a variação da potência de agir.” (DELEUZE, 1978, p. 5)

Esse processo se dá pela apreensão perceptual das ideias em que se tem a nível interno, ou externamente através dos encontros, é uma passagem vivida, uma transição de uma experiência a outra, movimentos realizados por bons encontros que aumentam com a alegria de nossa potência em existir, ou maus encontros que provocam tristeza e diminuem a variação, nos tornando pessoas deprimidas. Damásio (2010), ainda sob a perspectiva espinozana, reitera que os afetos são fundados na mente e baseados nos estados emocionais do corpo através da inter-

relação com o outro ou algo. Dependendo da qualidade de nossos encontros nossa experiência varia de forma negativa ou positiva.

No caso da intuição, apenas em 2013 tentamos aprofundar nossas experimentações mediadas pela obra *Bergsonismo* de Gilles Deleuze (2008), já que Henry Bergson não deixou nenhum livro dedicado ao método intuitivo e, não houve por parte do filósofo uma sistematização do método, entretanto, podemos encontrar sugerido em alguns ensaios organizados no livro *O pensamento e o movente* (2006), uma coletânea composta por artigos e conferências que “versam principalmente sobre o método”.

A intuição para Bergson (2006) significa consciência imediata que quase não se distingue do objeto. Sua captação começa de algo ambíguo que prescinde qualquer linguagem, pois a compreensão que dela emerge se refere a algo radicalmente novo.

A opção por uma metodologia de trabalho calcada na intuição, experiência e afetividade caracteriza-se pelo objetivo de vivenciarmos um *continuum* procedimento dinâmico, de mudanças e aperfeiçoamento na própria experiência vital de criação, problematizando os reais limites e conexões entre vida e arte.

Com o intuito de respondermos ao nosso problema inicial, é possível criarmos uma obra cênica em que a circulação afetiva entre ator-atriz-performer e o público seja potencializada durante uma apresentação? Nossa dedução encontrava-se em mostrar exatamente ‘os segredos mais resguardados’, pois intuíamos que neste espaço-tempo do ator-atriz-performer com suas informações sentidas e constrangidas nos próprios corpos, encontraríamos nessas marcas, potências de nossa própria experiência para transformá-las em poética da cena.

Ratifico que estas escolhas poético-estéticas estavam ancoradas na fala da poetisa Adélia Prado, quando atribui que o estatuto de uma obra artística se regula pela poesia que ela contém ao nascer e ao se produzir através da sensibilidade.

O ator-performer João Heriberto, membro do grupo, informa que contribuiu de forma individual para construção do todo. Ao compartilhar seus afetos, era desafiado tanto dentro do grupo, quanto diante da platéia, “pois adentramos em assuntos muitas vezes varridos para debaixo do tapete, mas sabemos que isso pode tornar o trabalho vivo e potente, por estar presente em nossos corpos, e com isso, por meio da identificação, afetar o público”.

Criamos alguns esquetes impetrando cenas que transitavam entre a teatralidade e a performatividade. Em um artigo sobre o conceito de Teatro Performativo, Josette Féral (2008, p. 209) enfatiza que “uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que o produto final”. A pesquisadora Sílvia Fernandes, citando um texto anterior sobre teatralidade de Féral, desdobra que “[...] a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, a teatralidade é o que faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos.” (FERNANDES, 2010, p. 125)

O esquete *Diferenças, verdades e afins* trata-se do primeiro experimento do grupo, apresentado no Festival de Esquete SESC/Crato, em março de 2009. A concepção cênica definia-se pelo jogo em que eu, ator-performer deste trabalho, alternava duas personas, uma feminina e outra masculina, tendo como afeto preponderante a desilusão amorosa. O prólogo já conduzia essa tentativa por meio da música *Eu te amo* de Chico Buarque, ora cantada com registro vocal grave representando a persona masculina, ora cantada em falsete remetendo à persona feminina.



**Figura 5** - Esquetes *Diferenças, verdades e afins*, Festival de Esquete SESC Crato (março de 2009). Na cena Mauro Cesar – Imagem: O grupo.

A dramaturgia foi norteadada por um *pot-pourri* com três músicas interpretadas pela cantora Zezé Gonzaga, contidas na quinta faixa do álbum *Sou apenas uma senhora que ainda canta*. Esse bloco de músicas chama-se *Canções de indiferenças, mentiras e afins...*, no caso, o título do esquete apresenta uma paródia às avessas do título original. A partir das músicas *Cansei de Ilusões/Não me culpe/Quando tu passas*, construímos uma dramaturgia por meio de memórias afetivas de um corpo lânguido e melancólico.

Quando optei fazer parte da cena em nossos processos criativos, essa decisão pautava-se no fato de que eu exerci por quase uma década a função de diretor. Ao escolher entrar na cena, buscava me desvincular do diretor de racionalismo obtuso e, ao mesmo tempo, identificar mecanismos sensíveis para

melhor dialogar com o outro na cena e, por extensão, na própria vida. Ainda houve um posicionamento ético, pois como íamos expor questões íntimas de nossas vidas, seria de bom grado que eu também estivesse na berlinda, exibindo com o grupo nossas fragilidades.

Na investigação para ampliar os procedimentos de criação participamos de um retiro de palhaços, de forma a estimular os trabalhos palhacísticos do Oitão. O retiro nos proporcionou ferramentas a partir da técnica para descoberta do palhaço. Passamos a utilizar esses procedimentos com fins performativos na elaboração e projeção do ridículo, bem como, do seu poder de exposição, coação, persuasão e/ou mediação frente a situações ordinárias experimentadas pelo ator-atriz-performer no processo de construção de si, do outro e do mundo.



**Figura 6** - Intervenção Urbana *Buzu Teatro* na 10ª Semana de Artes Cênicas do SESC, em março de 2010 (Juazeiro do Norte/CE). Da esq. para dir.: Edmilson Soares, Mauro Cesar, Leka Lourenço, Suzana Carneiro e Alan Oliveira. Imagem: Alexandre Xamex.

Realizamos inúmeras intervenções urbanas e/ou palhacísticas. O nosso primeiro trabalho de intervenção, o *Buzu-teatro*, teve estreia na 9ª Mostra de Artes Cênicas do SESC/Crato-Juazeiro do Norte, em março de 2009. Ao identificarmos que em meio à fumaça e tráfego, a forma de locomoção mais significativa para muitos é o coletivo (ônibus e trem), pois, para que o movimento rotineiro funcione efetivamente é preciso a locomoção do trabalhador, estudante, donas de casa entre tantos outros transeuntes que se movem freneticamente entre terminais e paradas de ônibus.

Tendo em vista esse público, o Oitão intervém nesses espaços com o objetivo de deslocar a atenção de passageiros e pedestres, que em muitos casos não têm o

hábito de frequentar teatros, e, por meio da palhaçaria e performances artístico-cênicas, tentar mediar um ambiente descontraído e poético.

A partir da experiência com o *Buzu-teatro*, criamos o *Repi bansdei tchuiu: feliz dia do ônibus pra vc!!!*. Trata-se de três palhaços que se encontram em um ônibus para fazer o aniversário surpresa de um quarto palhaço. Teve estreia na 10ª Semana de Artes Cênicas do SESC/Juazeiro do Norte-Crato, em março de 2010. A intervenção realiza-se por meio da ornamentação do coletivo com balões, música ao vivo, tocada e cantada pelos palhaços, bolo confeitado, refrigerantes e alegria partilhada. Durante todo o trajeto contamos com a ajuda dos passageiros na realização da festa surpresa.

Ao longo desses dez anos, ainda concebemos e produzimos os espetáculos: *RizoMachadiando* (2008-2009), o infantil *O Mistério do boi mansinho* (2009-2011), *Cacos para um vitral* (2014) e o *Translocadas* (2017).

*RizoMachadiando* trata-se de nosso ponto de partida para a criação do grupo. Em 2008, ano do centenário do escritor Machado de Assis, o Centro Cultural Banco do Nordeste-CCBNB/Cariri convidou-me para dirigir um trabalho a partir da obra do autor.

Com atuação de Alan Oliveira, Suzana Carneiro e Paulinho Santos, selecionamos fragmentos significativos de três obras machadianas: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e o conto *Um apólogo*. Pretendíamos colocar na cena teatral as marcas do escritor como o realismo psicológico na caracterização interior das personagens, enredo não-linear com ações alternadas e digressões, humor irônico, metalinguagem em que o narrador conversa frequentemente com o leitor.



**Figura 7** - Apresentação do espetáculo *RizoMachadiando* no CCBNB/Cariri em Outubro de 2008, no elenco da frente para trás: Alan Oliveira, Suzana Carneiro e Paulinho Santos – Imagem: Thailya Feitosa.

Para melhor lidar com a estilística machadiana, a composição cênica tentou se apropriar do conceito de 'rizoma' proposto pelo filósofo Gilles Deleuze ao apresentar o pensamento humano se configurando numa multiplicidade enquanto organização não hierarquizada, não estável e em processo de criação. O espetáculo teve estreia em setembro de 2008, no Teatro do CCBNB-Cariri.

A encenação do infantil *O Mistério do Boi Mansinho* trouxe para o grupo a possibilidade de desenvolvermos um processo de criação colaborativo, ao conceber nossa própria dramaturgia inspirada em fatos reais que se passaram no ano de 1922, entre Juazeiro do Norte/CE e o Sítio Baixa Dantas no Crato/CE.

No enredo, um boi zebu foi presenteado ao Padre Cícero e que, por sua vez, doou o bovino ao Beato José Lourenço, fundador da Comunidade Caldeirão. A história do Boi Mansinho ficou conhecida dessa forma depois do povoado acreditar que o animal era santo, desencadeando uma série de contradições, inclusive, culminando com a prisão do Beato.



**Figura 8** - Apresentação do infantil *O mistério do boi mansinho* no SESC/Crato/CE. Em cena, da esq. para dir., João Heriberto, Jack Dantas e Wagner Souza. Imagem: Nívea Uchôa.

Transcrevemos essa memória da cultura caririense para a cena teatral, dialogando com os contos de fadas e seus personagens característicos como a bruxa, o mago, o príncipe e a princesa, referenciais para a intertextualidade com o mito local e a construção dramática. Estreamos em outubro de 2010 na programação Centro Cultural Banco do Nordeste/Cariri em Barbalha.

Após um período de dois anos desenvolvendo nossas investigações e experimentações sobre os constrangimentos pessoais e sociais, expondo cenicamente nossos ridículos pelo viés da teatralidade e performatividade, bem como depois de criarmos um espetáculo infantil vivenciando aspectos de processos colaborativos e construindo nossa própria dramaturgia, em fevereiro de 2011, decidimos montar um espetáculo a partir dessas experiências e materiais cênicos produzidos.

Como a poetisa Adélia Prado era uma inspiração recorrente em nossos processos de grupo e criação, elegemos sua poesia para compor a construção dramática deste novo trabalho, juntamente com a obra fonográfica da cantora, atriz e pianista Cida Moreira.

Diante das complexidades de ordem criativas e de produção, só conseguimos estreiar o espetáculo *Cacos para um vitral* três anos depois. Trata-se de uma encenação aberta e em contínuo processo. É a exposição das contingentes sensibilidades humanas, sentidas pelo viés da potência cênica em poesia. Uma tentativa de compartilharmos com o espectador as porosidades afetivas de corpos em situação de constrangimentos. Estreamos este trabalho na VI Semana D da Dança, no Juazeiro do Norte/CE, em abril de 2014.



**Figura 9** - Estreia do espetáculo *Cacos para um vitral* na VI Semana D da Dança em abril de 2014 (Juazeiro do Norte/CE), em cena da esq. para dir.: Edmilson Soares, Mauro Cesar, Suzana Carneiro e Alan Oliveira – Imagem: Thailyta Feitosa.

Em 2016, quando fui cursar a especialização 'Estudos Contemporâneos em Dança' e o mestrado em Artes Cênicas, ambas as formações realizadas pela Universidade Federal da Bahia-UFBA, a partir desse trânsito em Salvador/BA e pelo

encontro dentro da academia com outros artistas de nacionalidades distintas, originou-se um projeto artístico para abordar a circulação que os(as) artistas inseridos nesta proposta vivenciam entre países, em seu próprio país, entre regiões e mesmo em suas localidades. Problematicamos que o diálogo se fazia necessário dentre as fronteiras que limitam e nos separam do outro.

O Oitão Cênico adentrou na criação cênica, em parceria com as artistas da cena Aline Vallim (Brasil), Paola Ferraro (Paraguai) e Veronica Navarro (Argentina) e com direção musical de Difreitas Alumioso (Brasil), problematizando os ‘corpos contingentes’ que transitam a partir do chão-Cariri em inter-relação com outras territorialidades da América Latina e, o próprio processo criativo enquanto procedimentos poéticos de desconstrução. O espetáculo *Translocadas* teve estreia no Centro Cultural Dr. Raimundo de Oliveira Borges, no município de Caririáçu/CE, em junho de 2017.



**Figura 10** - Apresentação do espetáculo *Translocadas* no CCBNB/Cariri, em junho de 2017. Em cena da esq. para dir.: Veronica Navarro, Paola Ferraro e Aline Vallim. Imagem: João Heriberto

É imprescindível agradecer à Universidade Federal da Bahia/UFBA, especificamente, ao Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos/IHAC e ao orientador desta pesquisa Leonardo Sebiani, que abraçou conosco o projeto *Translocadas*. Ainda, agradecer a Dane de Jade e a Lu Ferreira, que abriram as portas da ONG Beatos no Crato/CE, onde podemos a partir de uma residência artística aprofundar a pesquisa.

Para além da cena, em paralelo às nossas criações, promovemos ainda a ação artístico-cultural 'Cariri da Cena Experimental'. A atividade nasceu com a intencionalidade de gerarmos na região do Cariri um espaço alternativo de circulação de propostas cênicas de cunho experimental, bem como promover o intercâmbio entre grupos, coletivos, artistas e produtores locais com perspectivas de emergir estados dialógicos de valorização, cooperação e união entre os trabalhadores das artes.



**Figura 11** – Workshop de produção cultural com George Belisário, membro da associação “Casa do Alto” parceira dentro dos processos de formação do ‘Cariri da Cena Experimental’ e do Fórum ‘Despertar para uma arte da consciência’, em fevereiro de 2014, no Centro Cultural Dr. Raimundo de Oliveira Borges/Caririaçu/CE.

Já o fórum ‘Despertar para uma arte da consciência’ é um espaço acolhedor de reflexões e proposições de ações efetivas sobre criação, produção e política cultural na contemporaneidade. Sua primeira edição ocorreu em março de 2014, ambas as atividades se desenvolveram no Centro Cultural Dr. Raimundo de Oliveira Borges, Caririaçu/CE.

Realizamos outras edições dessas atividades em parceria com a Casa Ninho em Crato/CE, mas por falta de apoio financeiro e, em função de circunstâncias internas do grupo, colocamos esses projetos na gaveta com perspectivas de retomarmos em um futuro breve.

## CACOPÍTULO 2

### 2 A busca por fixar os cacos poéticos, éticos e políticos com cola afetiva

#### Ruína

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito da tapera. Alguma coisa que me servisse para abrigar o abandono, como as tapers abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro (o olho do monge estava perto de ser um canto). Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo”.

E o monge se calou descabelado.

Manoel de Barros

No cacopítulo anterior, ao abordar as circunstâncias nas quais o nascimento do Oitão se deu no interior do estado do Ceará, apresentei dois fatores:

1. Um grupo alicerçado na amizade dos integrantes, com o desejo de experimentar e investigar uma poética continuada por meio da corporeidade afetiva como agente basilar na construção cênica;
2. Escolha por processos pautados pela criação coletiva e colaborativa, democratizando fazeres e, conseqüentemente, gerando autonomias.

Esses foram os aspectos poéticos que nos constituíram enquanto grupo, entretanto, agora, busco ampliar a inter-relação dessas perspectivas com nossas escolhas éticas e políticas. Reforço mais uma vez que esses fatores são intrínsecos no fazer e, portanto, não se separam, mas para melhor entendimento do misto, prossigo a apresentação das escolhas e limites conceituais que compõem o Oitão:

3. Processos criativos com a intenção de proporcionar ao artista da cena o autoconhecimento como meio de expansão de consciências;
4. Um posicionamento ético e político em oposição ao *modus operandi* de teatro de grupo enquanto empresa capitalista e comprometida com os procedimentos de edital/editalização da arte em nosso país;
5. E a transformação da precariedade econômica como forma de

materialidade artística e de constituição de grupo.

Para abordar o terceiro tópico, faço uma breve regressão de quando relatei a respeito da origem do Oitão, sobre partirmos de uma inquietação que era comum ao coletivo: o esvaziamento de muitas obras em relação à potência de despertar os sentidos e estabelecer uma comunicação porosa com o espectador. A partir desta observação, iniciamos um processo criativo alicerçado sob um problema que redimensionei para esta investigação de mestrado: é possível criarmos uma obra cênica em que a circulação afetiva entre ator-atriz-performer e o público seja potencializada durante uma apresentação?

Na tentativa de darmos respostas ao problema, elegemos nossas corporeidades afetivas como foco de investigação poética. Uma escolha inicialmente movida pela poesia e pensamento da mineira Adélia Prado, ao refletir o poder que a arte tem de nos humanizar, pois, segundo a poetisa, a matéria da obra artística reside na comoção que nos causa. Sendo assim, a arte nasce, produz e se comunica através dos afetos, residindo, deste modo, a sua universalidade.

Partindo deste entendimento, problematizamos nossas próprias experiências, buscamos expor nossos segredos mais blindados e que estavam relacionados aos constrangimentos pessoais e sociais. O propósito é expor corpos constrangidos em potência de sentidos e transformá-los em poética da cena.

Os procedimentos de pesquisa e criação foram conduzidos por processos coletivos e colaborativos viabilizando politizar nossas ações e, mais ainda, ao nos delegar responsabilidades, avaliando constantemente nossas práticas, a autonomia tem sido o saldo positivo deste trabalho coletivo.

O conceito de autonomia abordado por Paulo Freire na obra *A Pedagogia da Autonomia* tem colaborado em nossa prática cênica de grupo, principalmente, quando o pedagogo sugere duas máximas: “Ensinar exige consciência do inacabamento” e “Ensinar exige o reconhecimento de ser condicionado”.

Portanto, o terceiro tópico reflete um dos principais objetivos do Oitão ao tentar proporcionar o autoconhecimento através de nossos procedimentos poéticos, contendo em nossas corporeidades caminhos afetivos possíveis de expansão da consciência, na tentativa de sairmos dos condicionamentos sociais. Mas, quanto ao inacabamento consciente como premissa para a evolução da humanidade, o que seria a consciência e como ela se processa na evolução de seres inconclusos? Sendo a consciência um estado subjetivo, qual a relação desta com os afetos?

Tenho recorrido algumas vezes à utilização da palavra ignorância<sup>8</sup> mediante a força do capital que por meio da massificação submete consciências ao abstruso social, em que as classes privilegiadas, sobre a égide do egocentrismo burguês para conservação de suas posses e, desprovida de ética impõe a estupidez como ferramenta de exclusão das conquistas e avanços nos diversos âmbitos da vida, escravizando seres aos interesses nefastos do sistema, rejeitando possibilidades de uma real democratização dos bens planetários.

Deste modo, o Oitão compreende a expansão da consciência em nossos processos criativos enquanto movimento de resistência ao modo impositivo de como o materialismo tem renegado dignidade à vida, fazendo-se necessário acessar outros níveis de nossa consciência profunda, em busca de novos conteúdos que possam minimamente gerar mais elucidações e equilíbrio humano.

Sobre a perspectiva da consciência, a afirmativa de Antonio Damásio<sup>9</sup> é bastante provocadora, “de entre as ideias apresentadas neste livro, nenhuma é mais importante do que a noção de que o corpo é o alicerce da mente consciente.” (DAMÁSIO, 2010, p. 37). Essa confirmação que será investigada no percurso desta escrita nos confere enquanto artistas da cena um redimensionamento ao ponderarmos que nossos corpos, ferramenta primordial nos processos criativos cênicos, já carrega em si mesmo a latente consciência, pois na visão damasiana a mente consciente está pautada em uma neurobiologia evolutiva estruturada na vida coalescente. O autor apresenta uma profunda investigação sobre esse tema e, nos expõe que mesmo estando longe de um consenso na definição sobre a consciência, seus estudos nos dão uma mudança de perspectiva quanto à visão integrada mente-cérebro-corpo, se contrapondo ao dualismo cartesiano.

O pensador lusitano intercambia estudos pioneiros do século XX no âmbito da neurociência, de sua experiência com pacientes que tiveram comprometimento da

---

<sup>8</sup> “A etimologia da palavra ignorante tem sua raiz no latim, pelo vocábulo *ignorantia*, que é um derivado de *ignorare*, cujo significado é não saber. Esta palavra latina é composta por *in*, ‘não’ e *ganrus* ‘aquele que domina um tópico ou assunto, sabedor.” <[www.gramatica.net.br/origem-das-palavras-etimologia-de-ignorancia/](http://www.gramatica.net.br/origem-das-palavras-etimologia-de-ignorancia/)>

<sup>9</sup> Para maiores aprofundamentos de como se processa neurobiologicamente a coadunação entre corpo-cérebro-mente na construção das emoções, sentimentos e consciência, indicamos a leitura de *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente e Em busca de Espinoza: prazer e dor na ciência dos sentimentos*.

consciência em função de lesões focais no cérebro e, conceitos elaborados sobre mente-corpo ao longo da história filosófica.

Antonio Damásio (2010) propõe desde o físico que a formação da mente é constituída pela atividade das células especiais conhecidas por neurônios e que têm uma extensão fibrosa chamada de axônio, havendo na extremidade a sinapse, podendo assim enviar sinais a outras células, inclusive distantes. Portanto, os neurônios se concentram no sistema nervoso central (cérebro) e se comunica com o corpo e o mundo exterior enviando e recebendo sinais.

O fato da atividade de pequenos circuitos se organizarem em grandes redes cria padrões e, esses padrões representam objetos e acontecimentos fora do cérebro, tanto no corpo como no mundo exterior, bem como representam processos do próprio cérebro. Nesse caso, Damásio quer dizer que o cérebro mapeia o mundo ao seu redor e o seu próprio funcionamento. Esses mapas são experienciados como imagens em nossa mente. Ele ainda ressalta que o termo imagens, nesse caso, é expandido para além do meramente visual, mas também, contempla todos os sentidos (auditivo, olfativo, viscerais, etc.).

Essa viagem da neurobiologia evolutiva na perspectiva damasiana é a tentativa de problematizar a forma como o cérebro torna a mente consciente. Logicamente, para o autor não há uma resposta definitiva sobre o assunto, trata-se de um campo incerto, mas que na incompletude das abordagens existentes se faz necessário elaborar hipóteses que possam ser testadas no futuro. Vale salientar que Damásio informa que a simples presença de imagens organizadas produz uma mente, no entanto, para que essa mente se torne consciente é necessário um eu.

O autor privilegia o eu (*self*) ao abordar a mente consciente, pois quando o eu não acontece no eixo da mente humana, não nos tornamos conscientes, como a exemplo de seres humanos cujos processos de construção do eu se encontra suspenso durante o sono sem sonhos, durante a anestesia ou em certas doenças cerebrais. Ele apresenta que o eu não é uma coisa e, sim, trata-se de um processo que se encontra presente em todas as ocasiões em que presumimos que estamos conscientes. (DAMÁSIO, 2010, p. 23)

No desenvolvimento desse enfoque há dois pontos de vistas para se verificar a existência do eu. Um ponto de vista encontra-se no observado diante de um objeto dinâmico, o eu-enquanto-objeto ou, o eu-material que é definindo “por um agrupamento dinâmico de processos neurais integrados, centrado na representação

do corpo vivo, que encontra expressão num agrupamento dinâmico de processos mentais integrados”. (DAMÁSIO, 2010, p. 24)

O outro ponto de vista é o eu conhecedor, permitindo que a mente tome consciência da existência dos domínios de suas propriedades (corpo, mente, passado, presente e todo o resto), um processo que centraliza nossas experiências e, ao mesmo tempo, favorece a possibilidade de refletirmos sobre essa mesma experiência. A percepção desses aspectos e fatos geram sentimentos que promovem a separação entre os conteúdos que pertencem ao eu e aqueles que não os pertencem.

A inter-relação dessas duas perspectivas origina a dualidade do eu investigado na obra de Damásio a partir dos estudos de William James<sup>10</sup>. As duas noções se interligam no desenvolvimento e constituição da identidade de cada indivíduo, sua gênese apresenta-se no eu-enquanto-objeto, de modo, que não há dicotomia, o que existe é uma progressão do primeiro, são operações que funcionam concomitantemente.

A manifestação desses dois processos acontece em campos de ação, intensidades e variam conforme a ocasião, em que determinados momentos o funcionamento do eu é sutil dando apenas o estado de presença do ser vivo, em outros momentos o eu encontra-se enfatizado, apresentando estados de personificação e identidade.

Para Damásio (2010, p. 24), “ora nos apercebemos, ora deixamos de nos aperceber, mas sentimo-lo sempre é a melhor maneira de descrever a situação”. Por isso, o eu material é de simples captação, já o eu enquanto conhecedor trata-se de uma presença efêmera, de difícil percepção, sendo uma reviravolta na evolução biológica, por se tratar de uma presença real.

Portanto, o cérebro ao mapear o mundo ao seu redor e o próprio funcionamento do organismo cria padrões neurais que organizam as experiências sob a presença de imagens, orientando o comportamento motor e a ação correta para a sobrevivência, tudo isso é uma parte importante no processo de consciência, no entanto, essa mente continua inconsciente. A mente se torna consciente quando

---

<sup>10</sup> O estadunidense William James foi um dos fundadores da psicologia moderna, sendo um dos formuladores da psicologia funcional, importante filósofo ligado ao pragmatismo e um dos pioneiros da parapsicologia.

o eu-conhecedor que podemos nomear de experienciador, cidadão, protagonista, indivíduo ou sujeito gera uma nova propriedade: a subjetividade<sup>11</sup>.

Assim sendo, importa dizer que mente e consciência não são a mesma coisa. A mente está para o processo de apreensão e memorização dos mapeamentos contínuos e imediatos sobre a vida, combinando as informações armazenadas com previsões e antecipações.

No entanto, no estudo damasiano, mente consciente é o mesmo que consciência e, foi manifestando-se em humanos ao longo percurso histórico evolutivo, passando desde essa característica distinta do cérebro mapear o seu entorno interno e externo criando padrões neurais através de imagens para obter informações e, assim, gerir a vida, chegando ao ápice da manifestação de um eu-conhecedor de suas experiências, ao ponto de suscitar a “subjetividade [que] reside nesse autoconhecimento de saber-se e sentir-se sujeito do que se pensa, que não se restringe a uma dimensão mental, incorporando e subjetivando o corpo propriamente dito.” (MEDEIROS, 2012, p. 81)

Para o autor o passo decisivo do surgimento da consciência não seria a fabricação de imagens, a mudança se encontra em “tornar nossas essas imagens”, fazendo com que apareçam seus reais donos e, um dos traços recorrentes da subjetividade são os sentimentos que atravessam as imagens produzidas em nossa experiência particular.

Partindo da hipótese de que o tipo especial de imagens mentais produzidas nas estruturas mapeadoras do corpo constitui o proto-eu, renunciando o eu e, o produto elementar do proto-eu são os ‘sentimentos primordiais’ que acontecem quando estamos acordados. É o sentimento de pertencimento em relação à fabricação dessas imagens, lembrando que o autor compreende por imagens para além do visual, mas todas as experiências sentidas por nossos sentidos.

Esses sentimentos são chamados de marcadores somáticos<sup>12</sup>, quando o fluxo mental apresenta conteúdos conectados ao eu, esses conteúdos promovem o

---

<sup>11</sup> Realidade psíquica, emocional e cognitiva do ser humano, passível de manifestar-se simultaneamente nos âmbitos individual e coletivo, e comprometida com a apropriação intelectual dos objetos externos relativo ao sujeito do conhecimento.

<sup>12</sup> “Em suma, os marcadores-somáticos são um caso especial do uso de sentimentos gerados a partir de emoções [...] Essas emoções e sentimentos foram ligados, pela aprendizagem (cognição), a resultados futuros previstos de determinados cenários. Quando um marcador-somático negativo é justaposto a um determinado resultado futuro, a combinação funciona como uma campanha de

surgimento de marcadores (emoções, sentimentos), no fluxo mental e em contiguidade da imagem que desencadeou esse sentimento, estabelecendo distinção entre o que é do eu e o que não é.

O autor de *O Livro da Consciência* (2010) questiona o seguinte: quando sentimos as nossas percepções? Para responder tal questão, o escritor reporta-se ao conceito de *Qualia* que filosoficamente é um termo usado para definir as qualidades subjetivas tanto de nossas percepções, quanto do sistema físico cerebral, no caso dos sentidos de prazer na alegria, o doloroso na dor e o vermelhidão do vermelho. Trata-se de experiências sensoriais que não são cognoscíveis epistemologicamente, portanto, se restringem ao âmbito da experiência sensível e são incomunicáveis.

Quando Damásio trata do conceito de *Qualia*, são usados os termos e processos neurocientíficos que nomeiam os dispositivos da percepção e do cérebro na construção de imagens, mas nos deteremos nos passos conceituais de como se aciona o 'saber-se e sentir-se' dono e consciente das imagens (produzidas pelos sentidos) que são nossas.

As emoções e os sentimentos fazem parte de um *continuum* funcional do corpo-cérebro-mente e a diferença fundamental entre esses reguladores da vida é que os sentimentos são mentais e a emoção comportamental. A definição de emoção para este neurocientista se refere a uma programação de ações que se desenrolam sucessivamente dentro do corpo através dos músculos, coração, pulmões, nas reações endócrinas, são estados alterados do corpo e captados por indutor interno e externo ao indivíduo, com o intuito de estabelecer processos homeostáticos, trata-se de um aspecto natural de avaliar o meio ambiente em que se vive e reagir de forma adaptativa.

Do ponto de vista neural, as regiões sensitivas mapeiam as características das imagens que correspondem ao estímulo competente aos sentidos (auditivo, visão, etc.) e, "logo que a imagem do objeto estimulante é processada pelo cérebro, algumas de suas regiões neurais enviam os sinais que alteram o corpo e cérebro. Então, o corpo emocionado é mapeado pelo cérebro." (MEDEIROS, 20, p. 77). As emoções podem ser visíveis no rosto, nos movimentos, na mudança de pele. Segundo a hipótese de Damásio as emoções precedem aos sentimentos, pois foram

---

alarme. Quando, ao contrário, é justaposto um marcador-somático positivo, o resultado é um incentivo." (DAMÁSIO, 1996, p. 73)

evolutivamente construídas a partir de reações simples com perspectivas de promover a sobrevivência dos organismos.

Já os sentimentos são invisíveis, é possível senti-los e ao mesmo tempo escondê-los dos outros. Por conseguinte, os sentimentos são percepções ocorridas por meio de imagens do mapeamento cerebral e, simultaneamente, acompanhadas tanto de percepções de certo estado do corpo (objeto que causou emoção ao ser mapeado), quanto pelo modo de pensar.

Sentimento de emoção consciente e pensamento consciente são braços que acompanham os sentimentos, resultantes na construção de metarrepresentações no processo mental. Nesse caso, ter experiência de um sentimento consiste em uma percepção do corpo em certo estado, mas quando a percepção não se baseia em algo externo, nessa ocorrência há um pensamento, mas para portar pensamentos conscientes é necessário que tenhamos a experiência do corpo em estados alterados e mapeados por procedimentos neurais, caso contrário, não avaliaríamos quando estamos com pensamentos felizes ou tristes.

Vale ressaltar que nessa perspectiva o conceito de percepção é oriundo da interação do indivíduo no meio ambiente, onde o cérebro mapeou os processos inerentes ao próprio corpo.

Logo, os sentimentos também têm a função de regular a vida, como é o caso das emoções, só que em uma instância superior, abrindo possibilidade aos seres conscientes um desenvolvimento com controle voluntário, deixando de agir apenas no automatismo. As redes neurais permitem que “o *qualia* forneça ao cérebro percepções sentidas, uma sensação de experiência pura. Quando a este processo se junta um protagonista, a experiência é reclamada pelo seu recém-criado dono, o eu.” (DAMÁSIO, 2010, p. 324). Sendo este o motivo pelo qual o sentir se estabelece no ato da experiência/sentido, ao ser atravessado pela presença subjetiva de um eu (*self*), tornando-nos donos de nossas imagens/sentido.

Sobre as inconclusões de suas pesquisas na formação do eu, Damásio (2010, p. 354) desdobra que mesmo com os esforços de tantas pesquisas ainda não foi possível responder onde e quando o eu humano chegou à mente gerando a “revolução chamada cultura”.

Na perspectiva desses estudos neurobiológicos o corpo é o ponto chave onde as emoções, os sentimentos e a consciência estão intrinsecamente conectados. De forma que a consciência é ‘saber-se e sentir-se’ em sua própria existência, bem

como, do seu entorno no mundo. Nasce desde o momento de processar as imagens externas ambientais, orientando um conjunto de imagens internas que serão representadas no eu-conhecedor e, logo, o eu torna-se atento para encontrar, externamente, objetos e ações que serão comparados com as imagens internas, tendo como principal objetivo do organismo regular a vida.

O processo do eu é sentindo “de forma espontânea e intrínseca, devido à valência e intensidade dos seus estados afetivos transmitindo diretamente o grau de preocupação e de necessidade presentes a cada momento”. (DAMÁSIO, 2010, p. 330). Os afetos, que no próximo capítulo nos ateremos em sua conceituação, por sua vez são um complexo constituído através das pulsões, motivações, emoções e os sentimentos.

Aos poucos, com a evolução de outras funções no organismo como memória, raciocínio e linguagem, a consciência foi tornando-se complexa, ao ponto de ter outros benefícios, analisando as possibilidades futuras e retardando ou inibindo reações automáticas, iniciando um processo de homeostase sociocultural.

A razão pela qual temos uma sociedade organizada da forma que temos, aquilo que acontece em matéria da criação da moralidade, justiça, economia, política, e mesmo em termos das artes e humanidades, tudo isso tem uma influência extraordinariamente grande na vida dos afetos. (DAMÁSIO, 2017, p. 1)

No início dos trabalhos investigativos do Oitão, nos questionávamos como criar uma obra em que artistas da cena e espectadores pudessem estar suspensos pelo sentimento na duração do espetáculo. Para tanto, focamos em um processo criativo pautado na corporeidade afetiva, nos jogando para desafios cênicos impelidos pela exposição de nossos ridículos, traumas e os desejos mais profundos, enquanto materialidade artística na descoberta das possíveis respostas para nossa questão central.

No entendimento neurobiológico, as imagens captadas e produzidas por nosso cérebro são atravessadas por sentimentos que promovem a percepção delimitadora de pertencimento do eu, ou seja, tomamos consciência da existência e do que está no entorno, nesse caso, pressupomos que a ausência de sentido nos processos criativos, quanto de nossos pares da cena tem sua presumível causa no fato de que as construções imagético-cênicas não foram experienciadas e conectadas a partir de nossas próprias corporeidades afetivas.

Como propõe Jorge Larrosa Bondía (2002), o sujeito moderno busca cada vez mais informações para ter na ponta da língua uma opinião, supostamente pessoal, sobre todos os assuntos e que, por falta de tempo, excesso de trabalho, não há espaço para vivenciar o sujeito da experiência/sentido. Essas conjecturas que remetem às relações afetivas serão aprofundadas posteriormente, quando abordarei as escolhas estético-metodológicas na criação do espetáculo *Cacos para um vitral*.

A pesquisadora Mônica Medeiros<sup>13</sup>, retomando o pensamento de Damásio, elucida alguns aspectos relevantes entre afetividade, consciência e a experiência corporal artística.

Ter consciência do eu na exploração do corpo-mente e do ambiente-contexto artístico possibilita a construção de conhecimento não somente da prática experienciada, como também de si próprio. Assim, caso se pretenda promover emoções e sentimentos por meio de práticas corporais artísticas, sugere-se que se leve em conta o aspecto da consciência, pois somente com esta é que se poderá aumentar a possibilidade de os sentimentos afetarem o indivíduo no fazer, levando-o à reflexão e ao planejamento. (MEDEIROS, 2012, p. 81)

Além de integrar a construção afetiva entre corpo-cérebro-mente, Damásio atrela a expansão da consciência e a constituição do que somos em contínua interação e evolução nos processos socioculturais.

Essa perspectiva dialoga diretamente com o ponto de vista freiriano sobre o inacabamento consciente do ser, pois ao estarmos inseridos em um sistema oportunista, tal condição acaba por nos tornar reféns dos meios de produções que geram dependência e, mais ainda, produzem miséria.

Enquanto seres conscientes da inconclusão, ao tomarmos ciência da realidade, nos é permitido compreender que, também, somos seres condicionados do ponto de vista econômico, sociocultural, político, ideológico, fatores apresentados como barreiras que podem e serão sempre ultrapassadas por humanos em constante processo de mutações, pois a natureza e a própria história valida esse dado e, por isso, a importância de termos consciência dos obstáculos na eterna tarefa de mudarmos o mundo, transformando a nós mesmos: humanos continuamente inacabados e em expansão de consciências.

---

<sup>13</sup> Para mais informações ler a tese *Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione De Medeiros: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*.

## 2.1 A pseudopolítica dos editais para os cacos-artísticos de um Brasil-vital

No entorno da palavra Oitão, já nos denominamos de grupo, comunidade, comum unidade e, atualmente, Oitão Cênico. As mudanças foram influenciadas por um fator político, pois a ideia de grupo nessas duas primeiras décadas dos anos 2000 lida com forte influência de editais no país. Ferramenta burocrática criada pelo estado para distribuição de renda, no entanto, tornou-se uma pseudopolítica cultural, contaminando o modo de criação e produção das linguagens artísticas nacionais.

Situando o contexto dos editais na recente democracia brasileira, a pesquisadora Fernanda Araújo Perniciotti (2015) expõe que a ditadura militar foi um plano de demanda econômica atendendo a elite brasileira e, nesse período, a cultura foi um campo estratégico com diretrizes claras, tendo a finalidade de barrar os oposicionistas, havendo uma fenda aberta entre artistas da situação e oposição, inclusive, nomes consagrados se beneficiaram com o golpe.

Ao mesmo tempo, a gradual transição para a democracia, trata-se, também, dos interesses econômicos burgueses, que atendia à liberdade de expressão desvinculada de uma política autoritária, todavia, mantendo o autoritarismo por parte do projeto econômico militar, só que agora com forte teor do liberalismo, incluindo como mudança nesse novo panorama político nacional as leis de incentivos fiscais, que tiravam o peso despótico do estado, dando aos artistas e ao setor privado a falsa ilusão de uma nova política pública cultural.

A Lei Sarney (1986) e a Lei Rouanet (1991) pretendiam legalizar o financiamento de produtos artísticos com dinheiro público por isenção fiscal às empresas privadas, mas acabou se tornando, de forma indevida, uma ferramenta de pseudopolítica cultural nas instâncias do poder municipal, estadual e federal, pois “sem estabelecer os seus pressupostos e perspectivas de médio-longo prazo é difícil sustentar que existem, de fato, políticas públicas culturais. Os editais assumem o papel de uma política cultural, contudo, não são capazes de dar conta de tal demanda”. (PERNICIOTTI, 2015, p. 57)

A autora, ainda salienta que o edital contaminou diversos setores da vida cultural com sua lógica de pensar e produzir arte. O novo contorno promoveu de forma acrítica que os agentes do fazer incorporassem essa lógica de operação, sem que para isso os projetos fossem necessariamente apoiados por um edital, tal prática é denominada por ela de ‘editalização’.

Logo, os editais que tinham função burocrática para viabilizar a distribuição de renda no setor da cultura, passam a regular a política cultural e, as instâncias que poderiam questionar esse formato de financiamento se ausentam de ponderar os impactos dessa prática e, “a editalização institucionalizou-se de forma tão ampla e irrestrita que acabou por configurar um ambiente regulador da visibilidade das manifestações culturais”. (PERNICIOTTI, 2015, p. 58)

Assim sendo, os editais tornaram-se uma ferramenta perversa e excludente em um país democrático que depende basicamente dessa possibilidade para a promoção da cultura. Perniciotti (2015, p. 53) ainda acrescenta que a renúncia fiscal tem uma prática onde os governos abdicam de impostos para que empresas de todos os portes possam empregar esse dinheiro na produção cultural.

Contudo, há distorções quanto ao procedimento, pois com a transferência dessa escolha para os departamentos de *marketing* de uma empresa interessada na renúncia fiscal, existe uma apropriação do bem público, tornando-o privado, onde o *marketing* empresarial com seu negócio de autopromoção elege produtos já ‘consagrados pelos meios de comunicação’, privilegiando de sobre maneira projetos e artistas que foram engendrados dentro da roda da meritocracia<sup>14</sup> e, nesse caso, essas personalidades dão visibilidade às grandes produtoras e aos meios de comunicação hegemônicos.

O jornalismo cultural sob a ótica de Perniciotti (2015) é corresponsável por essa forma acrítica no processo de editalização, pois ao noticiar opta o que falar ou silenciar induzindo o leitor a pensar de forma crítica ou não. A pesquisadora aponta que se tivéssemos um jornalismo cultural sério haveria maior criticidade aos procedimentos dos editais, todavia, a cultura por esses meios é apreendida como entretenimento. Em paralelo, a sobrevivência dos meios de comunicação é marcada pela mesma ferramenta de financiamento em que vive a cultura, através dos

---

<sup>14</sup> Meritocracia enquanto critério lógico de ordenação social é diferente de meritocracia enquanto ideologia. No primeiro caso, o mérito – o reconhecimento público da capacidade de cada um realizar determinada coisa ou posicionar-se numa determinada hierarquia com base nos seus talentos ou no esforço pessoal – é invocado como critério de ordenação dos membros de uma sociedade apenas em determinadas circunstâncias. No segundo, ele é o valor englobante, o critério fundamental e considerado moralmente correto para toda e qualquer ordenação social, principalmente no que diz respeito à posição sócio-econômica das pessoas. Ou seja, num universo social fundado numa ideologia meritocrática, as únicas hierarquias legítimas e desejáveis são aquelas baseadas na seleção dos melhores. Prestígio, honra, *status* e bens materiais devem ser concedidos àqueles selecionados como os melhores. Existe, portanto, uma grande diferença entre sistemas sociais que são meritocráticos apenas para determinados fins e sociedades organizadas a partir de uma ideologia de meritocracia, onde quaisquer posições sociais devem ser ocupadas pelos melhores com base no desempenho individual. (BARBOSA, 2010, p. 31)

patrocinadores que nos seus anúncios investem dinheiro público via isenção fiscal, dificultando um olhar analítico por parte desses meios subjugados ao sistema.

Acrescento que a ausência de crítica também se estabeleceu por nossa parte, fazedores da arte, pois na busca de sobrevivência, houve um maior compromisso com o processo mercadológico, envolvidos numa lógica empresarial com suas demandas burocráticas, deixando em segundo plano o processo criativo com suas profundidades investigativas que, inclusive, poderiam se contrapor ao que nos foi imposto, todavia, submergidos pela competitividade gerada pelos editais, fomos ausentes em um posicionamento político e consciente quanto à editalização.

Deste modo, artistas e grupos nacionais, estamos fadados a esses procedimentos triviais de agenciamento da arte e cultura, onde os grandes centros culturais em torno da burguesia se beneficiam dos montantes. Uma pequena parcela chega aos emergentes fazedores da arte e, quase nada, aos invisibilizados pela roda do capital, sendo os editais e a editalização ferramentas concebidas para a manutenção de desigualdades e injustiças socioculturais.

Essa funesta realidade é imbricada por nossa ignorância, vivemos envoltos das migalhas como se isso fosse o bastante e, mais uma vez, é a secularização do capitalismo mantido pela pequena parcela detentora dos meios de produção que manipulam a sociedade, baseada em seus interesses escusos e desumanos e que, na contemporaneidade é conhecida por economia neoliberal.

Na década de 2000, quando participei de outro grupo teatral e fiz parte de projetos independentes, fui contemplado por editais e tenho conhecimento da inegável importância que é realizar um projeto artístico com o mínimo de condições econômicas para produzir ou circular com um espetáculo.

Já em relação ao Oitão Cênico, em quase dez anos de existência, nos inscrevemos em poucos editais e, não fomos contemplados em processos editais para montagem, circulação ou manutenção de grupo. Ainda assim, nosso discurso não se ressentiu, ao contrário, a conjuntura nos possibilitou refletir sobre a real condição desse dispositivo do estado e, resistir produzindo por quase uma década no interior do Ceará.

A julgar por meio da culpabilização que o sistema introjeta em nossas vidas, de não sermos bons o bastante para ‘vencermos’, nos resta pedir, por favor, à sociedade e às instituições para existirmos. Parafraseando o poeta Ferreira Gullar, “a arte existe porque a vida não basta”, nós, os membros do Oitão, em meio às

dificuldades político-culturais, optamos por focar o processo criativo e nossa capacidade de reinvenção, se contrapondo a realidade dos editais enquanto mero produto mercadológico. E como escolha política, mesmo que inicialmente, elegemos não participar dos processos de editalização da arte em nosso estado/país.

Evidentemente, no princípio não tínhamos uma elaboração clara de nossas escolhas, a rebeldia com ânsias de liberdade dava vazão a uma ação criativa e de experimentações. Atualmente, ao rememorar as sementes que foram plantadas no solo do grupo, através de conversas com os colegas na perspectiva de comunicar essa dissertação, verificamos um posicionamento aparentemente ingênuo de nossa opção com relação aos editais. Entretanto, essa preferência se pautava em não transformar o grupo em uma empresa nos termos capitalista, corrompendo o resultado da obra criativa com o *modus operandi* da cultura mercadológica de entretenimento que visa, geralmente, alimentar a sobrevivência egocêntrica dos produtores e artistas envolvidos, transformando a arte em um negócio da cultura massificada e, por conseguinte, deixando a obra em segundo plano, privando o espectador de tudo aquilo que lhe diria respeito em termos sociais.

Sem o apoio do estado, as criações do Oitão eram produzidas através de recursos financeiros nossos e, reembolsados após as poucas apresentações que conseguíamos produzir junto às instituições locais. Ao certo, essa e tantas outras experiências em nossa trajetória de grupo, gradativamente, possibilitaram um olhar crítico sobre os processos de políticas culturais no país, nos conscientizando de nosso papel político em meio às ingerências governamentais e, um contínuo estado de resiliência na manutenção em teatro de grupo.

Não obstante, atualmente, com definições claras de quem somos e quais os nossos objetivos, acreditamos no diálogo com os editais, não como política pública, mas concordando com Perniciotti, como um paliativo acanhado que o estado dispõe para a distribuição de renda cultural.

Abro um parêntese para informar que em meio a esta escrita, ontem, 21 de novembro de 2017, fomos selecionados no XI Edital das Artes, do Governo do Estado do Ceará para montagem de nosso próximo espetáculo.

É sabido que os editais têm contribuído para uma efervescência das artes no país, principalmente, com a chegada de governos de ideologia socialista e comunista nas instâncias do poder federal, estadual e municipal. Contudo, a crítica se faz necessária quando em um país democrático, de proporção demográfica

continental, onde as manifestações artísticas dependem basicamente de um formato por parte dos poderes públicos para realizar a distribuição de renda cultural, bem como, quando essa forma de política econômica tem como chaga a invisibilidade social por meio de um hábito cristalizado e extremamente nocivo à nossa evolução: a estupidez.

Por isso mesmo, é preciso denunciar, resistir e repetir incansavelmente: **É DIREITO HUMANO VIVER COM DIGNIDADE!**

Ao evidenciar a conjuntura dos 30 anos de democracia do Brasil através dos editais/editalização como estímulos de distribuição de renda, o aprendizado é contínuo e requer uma permanente revisão de tais práticas para não adentrarmos nos fatalismos e na acomodação, muito comum quando a ignorância se faz letárgica na corporeidade de um povo.

Outros fatores são cruéis sobre a prática dos editais, sobretudo quando se trata de grupos e artistas que estão começando, desprovidos de meios operacionais na feitura de projetos, cujos formatos são cooptados do meio acadêmico sobre a hegemonia da escrita, invisibilizando, ainda mais, aqueles artistas que não tiveram acesso à educação e, muito menos, aos procedimentos da escrita acadêmica.

Na ausência de políticas públicas culturais de base, outro agravante que dificulta aos grupos e artistas iniciantes sua existência e manutenção de projetos, versa sobre a não disposição de um currículo que comprove a validade e consistência de sua proposição na hora de ser analisado pelos(as) curadores(as). De modo geral, curadorias comprometidas com os ditames meritocráticos do sistema para conservação do que está imposto pelos poderes. Análises curatoriais seletivas que, por se tratarem de homens e mulheres com historicidades e gostos próprios, avaliam de forma parcial os projetos, definindo a partir de critérios muitas vezes incógnitos, quem deve ou não ser selecionado.

Um exame aprofundado sobre os editais e seu formato de projetos sob a perspectiva da hegemônica escrita acadêmica, bem como, uma análise sobre as políticas curatoriais no âmbito das artes mudaria o rumo desta pesquisa, no entanto, pincelo rapidamente, pois são processos vinculados aos atuais mecanismos da editalização cultural no país.

O Oitão, como tantos outros grupos iniciantes, em função do descaso do poder público, foi constrangido a trilhar um caminho artístico nos culpando de que as precárias condições econômicas onde estávamos inseridos eram unicamente

irresponsabilidade de nossas escolhas, principalmente, pela incapacidade de gerir e produzir nossos trabalhos artísticos e, por isso, não ‘vencemos na vida’ como prediz a meritocracia.

Inclusive, em um país democrático, enquanto não tivermos as mesmas condições de educação, saúde e cultura de qualidade, oferecidos com justiça e equidade para todos(as), é impossível termos a meritocracia como pré-requisito de ascensão social, pois foi renegado um ponto de partida comum a todos(as).

## **2.2 Os cacos de uma poética-vitral colados com a política dos afetos**

Aos sermos destituídos dos avanços do capital por seus detentores denominados de burguesia, nos resta lidar com a vida, muitas vezes, na própria escassez, transformando o precário em potência, encontrando saídas criativas para se posicionar diante do próprio sistema vampirizador.

Quando escolhemos no início do grupo não participar dos editais, a decisão nos proporcionou trilhar um caminho árduo de trabalho, como tantos outros fazedores no país, contornando as incertezas quanto à sobrevivência de um grupo de teatro.

Entretanto, vínhamos de experiências econômicas precárias em nossos municípios de origem no interior do estado, fazendo teatro amador, logo, estarmos sem subsídio para manutenção do grupo não foi um agravante para quem estava iniciando um novo trajeto artístico. Entretanto, para driblar as adversidades sociopolíticas, constituímos o precário como ferramenta de potencialização no processo de construção de grupo e criação cênica.

Em nossas origens, congregamos artistas do teatro, dança, palhaçaria e performance oriundos dos municípios circunvizinhos: Caririaçu, Juazeiro do Norte e Crato. Como alguns membros do Oitão vinham de outras experiências artísticas, o diálogo e a articulação com instituições do poder público e privado foi facilitado, principalmente porque na época da fundação do grupo, como também, nos dias atuais, não dispomos de uma sede própria, logo, transitamos por diversos espaços físicos<sup>15</sup> entre as três cidades para realização de nossos encontros e ensaios.

---

<sup>15</sup> Após a fundação do grupo, desde o início, os espaços de encontros e ensaios se deram no Centro Cultural Dr. Raimundo de Oliveira Borges/Caririaçu/CE. A partir de maio de 2009 a dezembro de

Alan Oliveira, membro-fundador do Oitão avalia sua participação e ratifica alguns pontos de nossa formação de grupo.

Enquanto integrante contribuo em estar presente em todos os encontros, trocando ideias e ajudando dentro de minhas limitações nos trabalhos artísticos que o grupo cria. Os desafios para isso são bem relativos, porque existe a dificuldade de deslocamento de uma cidade para outra; tentar criar cenas por você nos trabalhos propostos pelo grupo; levar o palhaço para a rua e se expressar no improviso conforme o público nos recebe. E na produção ajudo realizando as demandas de execução.

É importante frisar que nossa principal crítica na atual conjuntura política cultural do país remete aos editais, sobretudo, da sua forma excludente de promover uma pseudopolítica para as manifestações artísticas. Assim sendo, o Oitão como parte integrante do sistema e, na busca por sobrevivência, propomos algumas parcerias com instituições locais, onde nos cedem seus espaços para ensaios, apresentações e realização de projetos.

Retomando o pensamento de Perniciotti (2015), é exposto a partir de Antonio Albino Rubim que o legado de tentativas de políticas culturais no Brasil nos colocou em três tristes tradições que desafiam os fazedores: ausência, autoritarismo e instabilidade. A ausência se instaura quando o estado delega grande parte de nossas políticas culturais ao poder privado, por meio de financiamentos, sendo ele o principal financiador aos projetos, apresentando as leis de incentivos e editais como se esses fossem, unicamente, o modo de se fazer política cultural. O autoritarismo econômico, legado da ditadura que sob a égide da burguesia fez uma transição sorradeira para a democracia, onde hipoteticamente o povo é soberano, entretanto, o poderio econômico burguês se manteve autoritário com a finalidade de gerar livres associações neoliberais. Já a instabilidade coloca os fazedores à mercê de editais que financiam em um curto prazo de tempo projetos artísticos, contudo, a manutenção desses empreendimentos e o próprio processo criativo necessitam, de

---

2010, coordenamos o Núcleo de Estudos e Experimentações Cênicas-NEET e participamos de uma residência artística no Teatro Patativa do Assaré – unidade SESC Juazeiro do Norte/CE. Em fevereiro de 2011, fomos habitar a Associação Amigos da Arte – AMAR, na antiga estação ferroviária do Juazeiro do Norte/CE. Em setembro de 2012, alugamos uma sede no bairro São Miguel/Juazeiro do Norte/CE. Em agosto de 2013, voltamos nossos trabalhos para a cidade de Caririaçu/CE dentro das dependências do Centro Cultural Dr. Raimundo de Oliveira Borges. Em maio de 2015, participamos do projeto ‘O ninho que habito’ promovido pela Casa Ninho, na cidade do Crato/CE, em que dois grupos compartilharam com o Grupo Ninho de Teatro o espaço da casa para realização de projetos. Atualmente, nossos encontros e ensaios acontecem no trânsito entre as cidades circunvizinhas e em espaços provisórios.

modo geral, de tempo próprio para sua realização.

Conseqüentemente, temos como heranças políticas o descaso, a imposição e as incertezas de sobrevivência, pondo o artista que está à margem dos meios de produção para 'se virar como pode, dando seus pulinhos', assumindo grande parcela, como de praxe, dessa responsabilidade que também diz respeito aos nossos governantes. Diante desses paradoxos da sobrevivência, no percurso das vivências e experimentações do Oitão, os mais diversos e naturais problemas foram enfrentados por uma coletividade artística recém-formada.

As adversidades eram manifestadas, por exemplo, no trânsito complexo de participantes originários de cidades diferentes, nos deslocamentos para espaços diversos em função de nossos encontros, ensaiando ou produzindo nas instituições parceiras, como também, na sala de nossas casas; como acessávamos nossas fragilidades afetivas em função da proposição cênica, as crises intersubjetivas eram constantes; embates recorrentes por falta de dinheiro, porque não estávamos produzindo no meio convencional; entrada de novos e desistência de participantes, inclusive eu, exatamente porque precisávamos realizar outras atividades para a sobrevivência, afinal de contas, nosso trabalho árduo e autônomo não gerava ônus para manutenção do grupo.

Certo dia, depois de um processo exaustivo de experimentações e expondo questões que mexiam com nosso brio, fomos almoçar, porém, não tínhamos a grana suficiente para bancar a comida, a solução foi a cotização e compartilharmos as refeições.

Recapitulando o trajeto do Oitão nesta escrita, questiono-me: o que nos estimulou a darmos continuidade a um processo tão longo de precariedades? Seria por um desejo perverso de culpa e masoquismo? Para meu contentamento, uma possível resposta me sobressalta que ao sermos guiados pela imanência do fazer artístico, o processo tornou-se libertador, pois não tínhamos nenhum compromisso acertado com o sistema.

A precariedade é a condição de trabalho predominante no campo da criação artística, em meio a esse capitalismo inflexível que nos retirou todas as garantias sociais. Os artistas são especialmente afetados por esta situação. Tenho estudado as indústrias criativas e os empreendedores culturais e artísticos, e o que se observa é uma mudança, uma passagem da ideia de carreira para a de projetos. Quase não há contratos a longo-prazo, vive-se na intermitência. Os jovens têm muitas dificuldades em criar uma carreira, em acumular trabalho, sobrevivem aos saltos, dividindo-se entre projetos distintos e fragmentados, que duram seis meses, depois ficam três meses

sem trabalho, depois conseguem mais dois meses. Isso é a precariedade, uma condição que precisamos estudar como parte dos modos de produção artística da atualidade. Não estamos falando apenas da incerteza subjetiva do criador que duvida e questiona o resultado do que está produzindo, mas da condição socioeconômica que gera essa grande precariedade e fragilidade das condições de trabalho. (CANCLINI, 2015, p. 1)

Portanto, chegamos aqui em um aspecto basilar na prática criativa do Oitão Cênico: o inacabamento consciente como prerrogativa na construção do ser e, o precário enquanto condicionamento socioeconômico produzido pelo neoliberalismo, compreendido por nós não como motivo de lamúria, mas como potência recriadora de transformação e posicionamento cênico.

Como nossas escolhas estéticas estavam no campo dos afetos e, nos questionávamos sobre a ausência dos sentidos nas encenações realizadas pela grande maioria dos nossos colegas, bem como em nossas próprias criações, logo, sendo o inacabamento da vida um contínuo processo de contingências, onde o precário se revela como sujeição social, atravessando e contaminando nossas corporeidades afetivas.

A par desta verificação, nos aventuramos em contatar essas sensibilidades sob a perspectiva da exposição dos nossos ridículos, emergindo um manancial afetivo gerador de caminho poético, ético e político que escolhemos desbravar, um chão possível de ser trilhado a partir de corpos que foram constrangidos ao silenciamento, à ignorância e ao fatalismo, tentando desanuviar a cegueira sobre nós mesmos através do autoconhecimento proporcionado pelo fazer cênico.

Durante quase dez anos juntos, produzindo de forma precária, o foco na afetividade permeia nossas escolhas, no entanto, um afeto recorrente em nossa convivência foi a melancolia. Havia encontros em que não produzíamos absolutamente nada do ponto de vista convencional, apenas deitávamos no chão a manhã inteira, depois conversávamos um pouco sobre a experiência melancólica e íamos embora.

Atualmente, esse estado nos aparece com menos frequência, já conseguimos reagir e brincar mediante a presença da situação. Rememoro essa experiência afetiva, pois farei um paralelo de como as condições precárias externas, de cunho político e econômico estão diretamente relacionadas na forma como sentimos, ratificando o já exposto por Damásio sobre a homeostase sociocultural.

O pensamento de Vladimir Safatle<sup>16</sup> (2015) contribui para aprofundamentos no âmbito entre afeto e política, pois ao articular os estudos de Sigmund Freud, apresenta que o pai da psicanálise, diferente de outros pensadores, tem no desamparo e não no medo, o afeto central que teríamos que compreender melhor para as transformações e emancipações políticas. Quanto à melancolia, esse seria o afeto que os governantes investem na paralisação das massas.

Safatle propõe que a sociedade não é apenas uma circulação de bens, riquezas e produtos, mas antes de qualquer coisa, um circuito de afetos, permitindo assim os vínculos sociais, onde escolhemos a forma que queremos ser afetados. O autor faz um apanhado sobre a metáfora do corpo político recorrente em alguns filósofos, dentre eles Rosseau, Hobbes, Spinoza, propondo que há uma indissociabilidade entre corpo e política, pois existe uma incorporação por parte da sociedade ao introjetar sob a figura dos líderes, organizações políticas, funções e papéis entre as classes: a madame, a empregada doméstica, o juiz, o gari, de modo que a “encarnação não é necessariamente uma representação, mas um dispositivo de expressão de afetos”. (SAFATLE, 2015, p. 13)

Metaforicamente, a sociedade está para um corpo político sustentado por afecções produzidas no interior de cada pessoa e, também, por vínculos de absorção afetivos, como parte integrante do ego, incorporando valores de outras pessoas ou grupos.

Prosseguindo o raciocínio de Vladimir Safatle, ratifica-se que um dos afetos que se tornou a pedra angular na política desde Spinoza trata-se do medo, sentimento basilar para a constituição do poder no estado. Essa alteração é retomada por Hobbes, quando aprofunda que este afeto permitiu ao estado identificar, calcular e prever os danos a partir de experiências passadas, podendo assim, organizar estratégias que amenizassem nos indivíduos o medo mediante as expectativas das possíveis fatalidades, se colocando para a sociedade como garantia de segurança.

Contudo, o medo apresenta um afeto oposto que o põe em curto-circuito: a esperança. Para o autor, esses afetos são regidos por expectativas: “a esperança na expectativa de um bem que pode acontecer no futuro e, o medo numa expectativa de um mal que pode acontecer no futuro”. (SAFATLE, 2016, p. 7) Tanto o medo,

---

<sup>16</sup> Para mais aprofundamento ler a obra *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. (2015)

quanto a esperança são afetos que temporalmente projetam expectativas no futuro, mantendo relações contínuas de polaridade e, por isso, sem exigir uma efetiva ação transformadora por parte dos cidadãos e cidadãs.

Já a perspectiva freudiana põe o desamparo como afeto político central de emancipação que nos abre à experiência social. Freud define o medo como a expectativa produzida diante de um objeto que eu sou capaz de representar, submetendo esse afeto a um sistema de representações prévias e coordenadas. Já o desamparo, se “associa à inadequação da avaliação de nossa força em comparação com a grandeza da situação de perigo ou de excitação” (SAFATLE, 2015, p. 46), ou seja, é uma reação a um objeto ou acontecimento que quebra meu sistema de representações e projeções, impossibilitando que eu reaja de uma forma premeditada.

Sendo o outro, desta forma, não aquele que agrega, mas sim aquele que me desampara, forçando que eu reaja de forma imprevista. A vulnerabilidade também é exercida por mim, pela ausência de resposta adequada às excitações pulsionais internas que sinto. Nesse caso o desamparo é um afeto afirmativo, pois tanto gera medo, angústia, paralisia, quanto produz potencial libertador, confrontando, através da impotência, outras expressões potentes que geram sempre os mesmos atos e agentes.

Logo, uma política de desamparo se contrapõe à idéia de indivíduo com interesses, propriedades e relações contratuais, onde corpos passam por uma contínua despossessão e desidentificação de nossas determinações, atravessados por contingências (precariedade) e errâncias que desorganizam normatividades e integram o que parecia definitivamente perdido.

A política tem se usado do desamparo para gerar políticas de amparo, de modo que a partir do abandono alheio, as autoridades ganham força e forjam possibilidades de responder ao desamparo do outro e, segundo Safatle é impossível na atual conjuntura existirem sujeitos políticos com força de transformação, pois esses se tornaram representantes para resolver problemas localizados. Trago aqui como exemplo o caso dos editais, uma ferramenta de cunho burocrático criado para distribuição de renda, mas empurrado ‘goela abaixo’ como ‘política cultural’.

Desta forma, os governantes que se ocupam de cargos deliberados pelo povo, conduzem em favor de seus interesses, usufruindo de um poder constituído, “só que a política não é a constituição de uma autoridade – é a desconstituição de

toda forma de autoridade, através de um processo de fortalecimento da capacidade de criação dos próprios sujeitos que organizam suas demandas.” (SAFATLE, 2015, p. 3) Sendo assim, nessa proposição, se quisermos investir em nossa emancipação social, será necessário sairmos da condição de vítimas, retirando o desamparo das demandas de cuidado das ‘autoridades soberanas’, principalmente, daquelas que se colocam como ‘salvadoras da pátria’.

Portanto, a melancolia que sentíamos no processo do Oitão, em alguns momentos, nos paralisava por meio do esfriamento de nossas paixões, nos confinando no abismo do desamparo. Indivíduos que antes eram cheios de si com suas posses, sonhos, e certezas artísticas, agora, estávamos à mercê de um tempo-espço de criação que, por não termos uma receita pronta, se fez necessário apropriarmos-nos de nossas precariedades afetivas, despossuídos e desidentificados, sobretudo ao idealizar melhores condições de trabalho, ou mesmo que nossa empreitada logo faria sucesso, sendo reconhecida pelas instituições culturais e pelo grande público.

Ao nos encontrarmos despossuídos dos meios de produção, nossas vidas eram afetadas por forças heterônomas, ou seja, fomos sujeitados a uma experiência que se desviou das normas já conhecidas na criação cênica, onde teríamos que estar alongados, aquecidos e, a partir daí, começarmos nossos ensaios através de um treinamento físico em prontidão para o fazer teatral.

A cena que abre o espetáculo *Cacos para um vitral* nos coloca numa situação presentificada entre a melancolia e o desamparo, corpos nus constrangidos diante do público, enfrentando seus desafios imanentes num rito de passagem que vai da quase paralisia ao confronto de seguir o percurso da cena que por ora se inicia:

**Figura 12** – Código QR: Trecho do espetáculo *Cacos para um vitral*



<<https://www.youtube.com/watch?v=VWgUdgEuIM>>

Em semicírculo, nós atores-atriz-*performer*, dentro de um espaço escuro, somos expostos através do tênue reflexo de uma lanterna, única iluminação a presentificar o corpo nu, que embora tente esconder-se, mais se revela, constrange-se em um misto de dor, melancolia e constrangimento. A experiência da melancolia e do desamparo foi atualizada com as reflexões de Safatle ao retomar em Freud a soberania pastoral-política com sua função de nos pastorear conservando o rebanho paralisado, mais pela culpa de não poder através do desejo instintivo infringir as leis de igualdades constrangedoras impostas por este mesmo poder.

Com o aniquilamento de nossa liberdade diante da coesão social pelas autoridades, nos resta a melancolia que, segundo Freud, é caracterizada pela perda de objeto libidinal e, substituído por outra identificação que é internalizada no eu, gerando a formação do caráter, sendo que os poderes políticos se assentam em propor identificações que produzem melancolia, nos submetendo a culpabilização por sermos vulneráveis e paralisados diante de nossa capacidade de ação.

As políticas investem em identificações que descaracterizam o eu (*self*), desta forma, resta-nos lidar com a melancolia localizada em nossas idealizações, gerando baixa autoestima, onde o eu torna-se vazio, inútil e desprezível, passamos assim a violentar o ego. O melancólico começa a se comunicar através de suas falhas, fazendo autoacusações que dizem respeito ao outro que ama, amou ou deveria amar. O amor em Freud seria um modelo amplo que promove circuitos de afetos na socialização do desejo. De modo que a ausência do objeto do desejo presente no eu, agora perdido, torna-se um luto incompleto e não resolvido, “assim, a sujeição do desejo pode se transformar em desejo por sujeição. Essa é uma maneira de dizer que a melancolia é o saldo fundamental de um modelo hegemônico de instauração na vida psíquica”. (SAFATLE, 2015, p. 54)

Em nossos encontros, quando entrávamos nesse estado melancólico, onde deitar no chão era nossa única atividade e, logo após, em nossas conversas, observávamos que o único motivo de estarmos juntos era a amizade que nutríamos uns pelos outros, bem como a falta de tesão pelo trabalho que se estendia pela distância estabelecida entre nossa potência de realização e os meios precários onde estávamos inseridos com poucas perspectivas.

Foi exatamente no estado de paralisia e desamparo que nos movemos e transformamos esses afetos em experiências criadoras, ao expor na cena as fragilidades ou as autoacusações que diziam respeito a nós mesmos, mas também à

sociedade. Propomos uma concepção cênica aparente, onde o olho do espectador é nosso espelhamento e nossos olhares são os reflexos do espectador, alvitramos uma experiência intersubjetiva marcada pela mostra de corpos constrangidos em potência de sentidos.

Nessa acepção, Vladimir Safatle (2015, p. 48) cita Judith Butler quando debate sobre as questões de reconhecimento social, ao dizer que o outro não é só aquele que reconhece meus predicativos enquanto indivíduo, mas também é aquele que me despossui e me desampara, pois no encontro com a alteridade, geralmente, minha narrativa autoconsciente sobre mim mesmo é interrompida, sofrendo ruptura em minha noção de autonomia e controle, apresentando minha vulnerabilidade e me fazendo agir por algo externo a mim, mas que também é inerente a todos nós.

Portanto, as vivências tácitas do Oitão com o arcabouço apresentado nesse segundo capítulo sugerem que nossas escolhas estéticas, éticas e políticas de grupo estão intrinsecamente conectadas pelos afetos, de modo a direcionar os procedimentos na criação cênica, expandindo nossas experiências poéticas para uma implicação social.

Dessa forma, a pesquisa e criação de nossos trabalhos e, em particular o espetáculo *Cacos para um vitral* se confundem com a própria constituição da identidade do Oitão Cênico, pois tanto o primeiro, quanto o segundo são referenciais para o desenvolvimento de nossa busca enquanto indivíduos-artistas. No próximo capítulo adentro nas definições conceituais dos processos metodológicos de criação.

## CACOPÍTULO 3

### 3 Princípios estéticos de criação dos cacos para um vitral

“Enfrentaríamos batalhões com olhos taciturnos e almas galgamas.”<sup>17</sup>

Suzana Carneiro

Anteriormente, abordei os aspectos gerais que constituíram a formação do grupo Oitão. Agora, proponho apresentar os princípios de criação intrinsecamente correlacionados com a prática de sensibilização para composição do espetáculo *Cacos para um vitral*. Contudo, como o tempo do mestrado é reduzido, neste cacopítulo aponto as escolhas poético-estéticas e, em outra oportunidade de investigação, aprofundo os procedimentos metodológicos que resultaram na encenação.

Para tanto, como ator-*performer* e diretor busco traçar um paralelo entre minhas principais referências artísticas que contribuíram para o processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral*.

Em 2006, no Festival de Teatro em Acopiara – FETAC/CE, sob a orientação da atriz, arte-educadora e psicodramatista Yandra Firmo, participei de uma oficina com técnicas baseadas no psicodrama<sup>18</sup>, termo cunhado por Jacob Levy Moreno, psiquiatra romeno que escreveu, no início do século XX, *O Teatro da Espontaneidade*. No percurso deste cacopítulo relato a importância desta obra na prática criativa do Oitão.

Esta oficina colocou meu corpo diretamente em contato com minhas emoções, tal vivência foi guardada em uma memória que sempre retornou como possibilidade afetiva no fazer teatral.

---

<sup>17</sup> Durante o processo de criação do *Cacos para um vitral*, a atriz-*performer* Suzana Carneiro sonhou que um ser angélico ensinava aos quatro participantes do espetáculo a cantar uma música e, esse trecho era o refrão.

<sup>18</sup> “O psicodrama pode ser definido como uma ciência que busca a verdade por meio de técnicas dramáticas e usa a ação como uma forma de investigar a alma humana.” (MORENO, 1975, p. 61)

Durante cinco anos me dediquei à direção no Grupo Teatral da Universidade Regional do Cariri – GRUTE/URCA, onde desempenhamos papel fundamental na região do Cariri cearense, criando, pesquisando e produzindo teatro com artistas dos Cursos do Centro de Humanidades daquele Instituto de Ensino Superior(IES). Um espaço que me possibilitou exercer a liderança de grupo com perspectivas em aglutinar esforços na criação da cena.

Na direção de espetáculos, investi consideravelmente em um racionalismo obtuso na condução de processos criativos e, colecionei uma série de críticas por parte de atores e atrizes que rechaçavam a forma como eu me relacionava junto a eles, principalmente, na incompreensão dialógica por parte da direção a respeito dos aspectos sensíveis e intersubjetivos dos atadores.

Em 2008, foi um momento de transição em meu fazer artístico, pois a maioria dos membros participantes do GRUTE/URCA já haviam se formado e seguiam novos rumos. Em virtude de incompatibilidades poéticas, sai do grupo em busca de um espaço artístico em que minhas dificuldades afetivas na abordagem com atores e atrizes enquanto diretor, bem como em processos criativos, fossem agregadas como ferramenta de investigação cênica.

Um fato que redimensionou o meu fazer, nesta fase, versa da minha participação, em 2009, em cursos de formação complementar. Dentre essas oficinas, duas aportaram no Oitão: o ator-*performer*, ministrada pela atriz, *performer* e pesquisadora Silvana Abreu, no Estúdio Luis Louis - Centro de Pesquisa e Criação da Mímica Total do Brasil/SP. Nessa proposta, a condução do trabalho cênico norteava-se a partir de uma abordagem corporal e autoral.

Outro aporte trata-se da oficina O Ator na Rua, mediada por Ricardo Pucetti do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp/SP. A oficina apresentava como finalidade explorar as possibilidades do espaço-tempo da cidade a partir do canto-ação vocal e movimento-ação físico do ator-criador na perspectiva de provocar o diálogo com a arquitetura urbana, os transeuntes e a infinidade de acontecimentos e eventualidades que a rua nos propõe.

Ainda em 2009 e em 2010, participei, respectivamente, dos Módulos I e II do Retiro de Palhaços, treinamento clownesco intensivo realizado pela paulistana, atriz e palhaça Ciléia Biaggioli, da Cia. Teatro de Rocokóz/SP.

Em julho de 2010 produzi a realização do Módulo I desse mesmo retiro no Crato/CE, viabilizando a participação dos integrantes do Oitão. O objetivo principal

do retiro centrava-se na busca pela descoberta do palhaço de cada participante, conforme as palavras de Ciléia Biaggioli, “estreitando o manancial criativo e cômico contido em nossa originalidade, ou seja, em nossa própria lógica, visão de mundo e jeito de ser”.

Minhas inquietações pessoais, presentes desde a infância, quando tido como um ‘menino doente dos nervos’, somadas às vivências da exacerbação de um racionalismo arrogante no fazer artístico - uma tentativa tola de me defender dos aspectos sensíveis da vida; e os desequilíbrios emocionais me levaram a procurar a psicoterapia e a espiritualidade como fonte de autoconhecimento.

Logo, a busca me proporcionou diversas experiências pessoais e coletivas, mas o ponto coalescente quanto as minhas elucubrações sobre os afetos atribui-se ao fazer cênico, especificamente no trajeto do Oitão.

Os trabalhos do grupo em sua gênese estavam incorporados sobre a perspectiva da transição planetária, abordado com ênfase no início deste século XXI por espiritualistas quanto à nova era, isto é, um movimento mundial que ocorre de forma descentralizada, na procura de suplantar o antigo e fadado materialismo humano, propondo-se práticas holísticas em diversas áreas do conhecimento, com a intenção de expandir consciências e mudanças de hábitos, promovendo a nível interpessoal a paz no mundo.

Dentre essas práticas, produzimos e participamos, coletivamente, do curso Aprendendo a Lei do Tempo, uma oficina com o intuito de estudar a utilização do Sincronário da Paz<sup>19</sup>. Com base nessa ferramenta de medição do tempo, realizamos algumas atividades como o Dia Fora do Tempo, uma celebração para festejar a vida com arte e dia do perdão universal. No calendário gregoriano, o Dia Fora do Tempo situa-se no dia 25 de julho.

Ainda produzimos a Palhaceata em Rede, movimento que acontece em várias partes do mundo na data 27 de março, dia mundial do teatro e nacional do Circo,

---

<sup>19</sup> O Sincronário da Paz de 13 luas e 28 dias é uma ferramenta regular e harmoniosa para medir o tempo e baseia-se no calendário Maia: o Tzolkin. Foi decodificado pelo Dr. José Arguelles, que em seus estudos identificou que o tempo fatorado por energia é igual à arte. Tempo.(energia) = arte, ou seja ‘tempo é arte’. Essa perspectiva de medir o tempo contrapõe-se ao calendário gregoriano onde ‘tempo é dinheiro’. < <http://sincronariodapaz.org/>>

proposto pela ONG Paz sem Fronteiras, com o objetivo de ancorar a alegria no planeta.



**Figura 13** – *Palhaceata em Rede* realizada em março de 2011 em algumas ruas no centro do Juazeiro do Norte-CE.

Com o intuito de elevar a qualidade de nossas inter-relações afetivas enquanto grupo, participamos de algumas sessões coletivas com o psicólogo e terapeuta João Kian, em Juazeiro do Norte/CE. Através de técnicas de respiração, sons mânticos e trabalhos em pontos específicos do corpo, o trabalho bioenergético executado pelo terapeuta, além de liberar/desobstruir campos vitais no/do corpo, “abre” canais para o eu profundo vivenciado nas sensações, emoções e sentimentos que foram e são significativas na conduta diária das inter-relações e das possibilidades relacionais intersubjetivas. Assim, reconhecer o potencial do seu ser no cronotopo das coletividades e assumir sua potencialidade e limitações é o princípio norteador da vida estabelecido em tais momentos.

Algumas contribuições poéticas foram relevantes na busca por experiências grupais e afetivas. Em particular, uma relação bastante profícua em nossa trajetória vincula-se com as trocas vivenciais, intervenções urbanas e performances com a atriz, bailarina e coreógrafa Sílvia Moura - Fortaleza/CE. Essa artista, em sua *Dança Desabafo*, expõe o corpo e o caos através da dança e *performance* como instrumento de discurso poético e político. Foi com essa artista que tive acesso ao livro do J. L. Moreno, *O Teatro da Espontaneidade* e o deixei guardado por algum tempo.

Abro um parêntese para relatar que em 2011, dois anos após a criação do Oitão, acordei de um sonho em que uma voz me pedia para eu ler o livro *O Teatro da Espontaneidade*. Esses sinais oníricos foram recorrentes no Oitão, como foi o caso da atriz-performer Suzana Carneiro que sonhou com a experiência supracitada na citação de abertura deste cacopítulo.

As questões embrionárias poéticas, éticas e políticas de um grupo que acabara de nascer foram construídas a partir da observância e problematização quanto ao significativo esvaziamento da potência afetiva no fazer cênico, fato este constatado por nós enquanto público ao assistir obras artísticas de nossos pares, assim como, em nosso próprio fazer. De modo geral, nos atentávamos aos processos criativos carentes de procedimentos que despertassem os sentidos dos artistas envolvidos, principalmente, com a finalidade de estabelecer uma comunicação porosa entre obra e público.

Nos cacopítulos antecedentes, citei que a formação do grupo Oitão Cênico, para além dos processos criativos, resistiu às precárias condições econômicas para o desenvolvimento de nossas investigações. Com a perspectiva de contornar as situações adversas na ausência de apoio financeiro, elegemos processos coletivos e colaborativos para ampliar a prática democrática, em que cada participante pudesse cumprir funções artísticas e/ou de produção dentro do grupo, viabilizando, assim, nossos projetos.

Outra contribuição pontua-se na perspectiva freiriana na obra *A pedagogia da autonomia*, sobretudo com relação ao conteúdo do inacabamento consciente do ser e o condicionamento social, um processo contínuo de nos percebermos enquanto seres inconclusos e, por isso, faz-se necessário termos consciência das condições naturais e sócio-culturais sob as quais vivemos para que, através do conhecimento de nossa indeterminação, confrontemos os fatalismos e conformismos dos padrões pré-estabelecidos, empreendendo as (r)evoluções imprescindíveis na integridade da experiência, que tanto pressupõe a participação da razão, quanto da inteligência afetiva.

Sendo assim, nossa primeira referência no desenvolvimento dos princípios estéticos de criação do espetáculo *Cacos para um vitral* fundamenta-se na palestra *O poder humanizador da Poesia*, da poetisa Adélia Prado. No final desta palestra há um bate-papo com a plateia, onde um espectador a questiona: “Você acha que hoje

ainda é possível falar – sem falso moralismo e sem hipocrisia – em uma educação dos afetos, em uma educação da sensibilidade?” A autora responde:

Eu acho que precisa só disso, sabe? Precisa só disso. Porque a educação acadêmica formal está cuidando bem das disciplinas da área, vamos dizer assim. Porque você vê, por exemplo, pessoas muito bem formadas academicamente, que são completamente infelizes e descoordenadas quanto aos próprios afetos: pessoas de difícil relacionamento, pessoas tristes, infelizes, e toda a infelicidade e felicidade humana tem a ver com os afetos. Então é uma das vertentes que a escola descuida – quer dizer, a escola verdadeira teria, terá e tem que cuidar da educação da sensibilidade. [...] Eu acho que tudo mora na educação dos afetos: a fonte da infelicidade das pessoas é de natureza afetiva, sempre. A psicologia sabe disso e cuida só disso. Não é porque eu sei um teorema maravilhoso que eu estou feliz ou que eu vou ficar perturbada. É no afeto! Ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de Baudelaire! É afeto, é afeto! Eu não amo! Eu não amo! Eu não me relaciono! Eu não perdo! Eu não desejo! Eu não espero! Eu não sou compassivo! Eu não sou feliz e não permito que as pessoas sejam! É amor, é o centro! É por isso que eu acho que a educação pela arte educa a sensibilidade, porque a arte é amorosa, ela é fraterna, ela é amorosa, ela não exclui, ela não faz acepção de pessoas, ela puxa para si.

Esse discurso adelião contribuiu para que buscássemos uma metodologia de trabalho no processo criativo do Oitão sob a circunspeção da educação dos afetos, em consonância com o problema megalomaniaco detectado pelo grupo desde as nossas primeiras experimentações: ‘como criar uma obra teatral em que o ator/atriz-*performer* e o espectador estejam suspensos pelo sentimento em toda duração do espetáculo?’ e, reformulei este problema no andamento deste mestrado ao perguntar se ‘é possível criarmos uma obra cênica em que a circulação afetiva entre ator-atriz-*performer* e o público seja potencializada durante uma apresentação?’

Mas, quais os métodos existentes para uma educação dos afetos na criação cênica? Como não tínhamos referenciais naquele período, vou tentar situar nossas escolhas estético-metodológicas, para, talvez, respondermos esta questão.

O nosso desenvolvimento de grupo entrelaçado com os processos criativos do Oitão foram norteados por três perspectivas basilares e se tornaram, ao longo de nossas investigações, princípios estéticos de criação: a intuição, experiência e afetividade.

De forma tácita, a partir de nossas experimentações escolhemos a intuição como guia desses procedimentos. Sendo assim, esta escolha tinha o intuito de que a razão não se sobrepusesse à criação. Quatro anos depois, em 2013, buscamos

aprofundar esse conceito a partir do método intuitivo de Henri Bergson sob a perspectiva do filósofo Gilles Deleuze.

Nesta descrição dos princípios metodológicos de criação, vou seguir um modo diacrônico, aos poucos evidencio as experiências e, na sequência, abordo os pontos relevantes sobre o pensamento bergsoniano para nossa pesquisa.

Sem referenciais sobre o conceito de intuição, o foco do grupo se voltou para nossas experimentações cênicas, na tentativa de respondermos à problemática de como criar uma obra cênica em que a circulação afetiva entre ator-atriz-performer e o público fosse potencializada durante uma apresentação.

A abordagem do pedagogo Jorge Larrosa Bondía (2002) contribui efetivamente ao propor que o saber da experiência promove a mediação entre conhecimento e vida humana. O aprendizado realiza-se no trajeto vivencial, legitimando-se verdadeiro conforme o “sentido ou do sem-sentido do que nos acontece”. Bondía confere que o sujeito da experiência é “um território de passagem sensível” e, problematiza que as relações afetivas produzem marcas em nossos corpos através dos encontros e acontecimentos que nos passam, nos acontecem, e nos tocam.

O aprofundamento sobre o conceito de experiência realiza-se em consonância com os procedimentos poéticos na construção do espetáculo *Cacos para um vitral* e, em virtude do tempo reduzido do mestrado, não será possível verificar os redimensionamentos que a experiência e as experimentações inferiram aos corpos constrangidos e no processo de criação.

Os afetos, no princípio da pesquisa, incluíram como referencial uma aula do filósofo Gilles Deleuze que colaborou, minimamente, em abrir possibilidades discursivas ao “determinar o afeto (*affectus*) como a variação da potência de agir”.

Concomitantemente ao processo criativo do Oitão, Ana Pais (2014), em sua tese de doutorado na Universidade de Lisboa/Portugal, intitulada *Comoção: os ritmos afetivos do acontecimento teatral*, esboça a teoria dos afetos e a performatividade dos afetos repensando a inter-relação cena/público a partir da dimensão afetiva na experiência teatral.

Interdisciplinar e porosa nas suas fronteiras, a Teoria dos Afectos vem-se afirmando como campo de estudos na última década. Tendo por objecto de análise os afectos, naquilo que estes oferecem de radicalmente intangível, mas fundamental para o compreender as relações complexas entre corpo e mundo, esta teoria abre um espaço de reflexão sobre aspectos da

experiência minorizados pela academia: os sentidos, as emoções e todas as formas sensíveis da experiência mediada pelo corpo, tendo em consideração os determinismos dos contextos mediatizados e tecnologicamente carregados, que constroem as formas de sentir. Sendo culturais e articulando-se nas relações sociais, económicas e políticas da sociedade, os afectos entendidos como forças presentes na relação com o mundo não podem ser totalmente compreendidas pelos instrumentos conceptuais de modelos estruturalistas, como a semiótica, ou por paradigmas racionalistas e científicos em que apenas o que é visível e comprovável oferece garantias de existência e de verdade. (PAIS, 2014, p. 58)

A autora busca retirar os afetos do âmbito místico em que costumeiramente se encontram no meio artístico e, colocá-los em uma perspectiva do conhecimento. Portanto, se abstém de utilizar a terminologia ‘magia do teatro’ e emprega o termo afetos. Posto isto, Pais teoriza o poder performativo da afetividade a partir do conceito de comoção que, segundo ela, “mais do que a catarse ou o potencial transformador das artes performativas, o fazer conjunto da comoção permite uma compreensão mais adequada à natureza complexa e inefável da experiência estética no teatro”. (PAIS, 2014, p. 67)

Com destaque para as novas configurações entre corpo, matéria e tecnologia e, ponderando a saturação dos ambientes na atualidade pela mediação, a pesquisadora apresenta a reviravolta que estudos sobre os afetos adquiriram com a publicação de *The Affective Turn: Theorizing the Social* (2007), obra organizada pela socióloga Patricia Clough, oficializando, assim, essa reviravolta. Dessa forma, teorizou-se a esfera social na sua complexidade contemporânea, apropriando-se do conceito de afeto deleuziano/espinosiano como potência de agir.

Prosseguindo a linha cronológica, em 2010, com estudos sobre a teoria dos afetos, uma primeira antologia de textos para este campo emergente é alinhada com os Estudos Culturais. A pesquisadora lusitana faz um paralelo sobre os filões que influenciaram na academia a teoria dos afetos sob a ótica filosófica e psicológica, mas opta por contribuições feministas, *queer* e pós-coloniais sobre a experiência do corpo e das emoções nas relações sociais que segundo ela são decisivas e anteriores ao surgimento destes filões que celebrememente configuram uma ‘viragem afetiva’ no espaço da academia.

Neste sentido, este trabalho apresenta mais afinidades teóricas com a viragem afectiva dos estudos feministas e pós-coloniais do que com os filões deleuziano e tomkinsoniano, embora não reclamemos uma perspectiva feminista para a nossa investigação. Reconhecemos apenas

que alguns estudos, nomeadamente aqueles que examinam fenómenos da experiência afectiva na sua dupla e imbrincada valência privada e pública, pessoal e política, fornecem instrumentos conceptuais mais adequados ao estudo que nos propomos desenvolver. Podemos definir “afecto público” como a circulação de afectos em esferas públicas de sociabilidade, determinadas por normas e valores sociais, mas potenciadoras de atmosferas afectivas, experienciadas como íntimas. Por natureza efémeros, estes fenómenos consistem em práticas de ligação e afecção colectiva. No teatro, estes processos acontecem no espaço entre a cena e o público, segundo Eleonora Fabião, naquilo que constitui a acção cénica. (PAIS, 2014, p. 65)

Para esboçar a teoria dos afetos e a performatividade dos afetos, Ana Pais escolhe, respectivamente, a teoria da transmissão dos afetos de Teresa Brennan e a performatividade das emoções de Sarah Ahmed. A primeira problematiza o fenómeno na sua dimensão coletiva e biológica e a segunda proposta apresenta a construção e mediação entre mundo e sujeito do ponto de vista de uma política cultural das emoções.

A teoria da transmissão dos afetos parte dos estudos psicológicos sobre as multidões em que o contágio de emoções e comportamentos acontece através de experiências neurofisiológicas sobre a empatia. Nessa perspectiva, compreende-se o sentir como conhecimento próprio do corpo, e “se efetua por via dos sentidos, definidos como ‘veículos da circulação de afetos e de atenção’, forma sensível e, muitas vezes inconsciente, de contato com o ambiente, designadamente, com o ambiente social”. (PAIS, 2014, p. 60) Por meio da atenção vital podemos discernir afetos positivos e negativos, nos tornando receptores e intérpretes de emoções e sentimentos.

Quanto à performatividade dos afetos, Sarah Ahmed compartilha o entendimento social e de circulação como Teresa Brennan. As emoções são culturalmente determinadas e moldam a superfície dos corpos individuais e coletivos por meio de discursos e narrativas que circulam no domínio público, materializam as fronteiras afetivas em relação ao outro, orientando sua aproximação ou afastamento.

As emoções também participam de uma economia dos afetos, definição utilizada por Ahmed para apresentar a circulação de objetos de emoção e signos que produzem valor afetivo por acumulação. O seu valor é representado pelo efeito das emoções transmitidas por palavras e, pela repetição desses efeitos que são as histórias que circulam no meio social, geram marcas que invisibilizam corpos ou acentuam discursos hegemônicos.

Portanto, para esta linha de pensamento, a intensificação (repetição) seria o traço recorrente na performatividade dos afetos ao circular no psíquico, social e material seus efeitos emocionais. Logo, o que circula não são as emoções, mas seus efeitos.

Essas teorias repensam a autonomia do sujeito mediante a dimensão afetiva da experiência, pondo em destaque a circulação performativa dos afetos enquanto experiência, resultado do saber corporal por meio dos sentidos, da atenção, das intensidades e, imbricados pelos condicionamentos sociais, fisiológicos e culturais.

Apesar das emoções serem construídas e condicionadas socialmente, esta tese reitera que a teoria dos afetos apresenta uma forma de conhecimento que nos ajuda a compreendermos o mundo contemporâneo. Logo, importa dizer que a pesquisa sobre comoção procura repensar a inter-relação cena/público no acontecimento teatral e de como políticas afetivas de obras artísticas ao vivo podem condicionar ou potencializar a troca com o espectador e vice-versa.

Uma noção de afeto é elaborada por Ana Pais (2014) a partir do pensamento de Brennan e Ahamed, definindo-se os afetos como cargas sensíveis que intensificam estados do corpo, circulam no meio social e são transportados por pensamentos, palavras, sensações e emoções. Ao passo que estamos constantemente emitindo e recebendo cargas sensíveis e, estas se manifestam através de sutilezas corporais, produzindo conhecimento tácito e individual.

Apono que a circulação dos afetos referenciados pela pesquisadora portuguesa conversa com o pensamento de Vladimir Safatle quando, no cacopítulo anterior, apresentei nossa busca por fixar os cacos poéticos, éticos e políticos da formação do Oitão com cola afetiva.

Safatle evidencia que a sociedade não é apenas uma circulação de bens, riquezas e produtos, mas um circuito de afetos que permitem estabelecer vínculos sociais ao escolhermos a forma que queremos afetar e sermos afetados. Partindo da metáfora que alguns filósofos fazem da sociedade enquanto corpo político, o filósofo enfatiza que não existe separação entre essas duas instâncias, pois a sociedade como corpo político introjeta afetos produzidos por cada indivíduo, inclusive, dos líderes, das celebridades, dos familiares, bem como, a absorção se realiza na sociedade pela circulação afetiva, incorporando valores de pessoas ou grupos como um 'dispositivo de expressão de afetos'.

Antonio Damásio também relata que o motivo de termos uma sociedade organizada nos termos de moralidade, economia, justiça, política, artes e humanidades deve-se ao fato influenciador e decisivo na vida dos afetos.

Portanto, a teoria dos afetos na perspectiva de Ana Pais para o acontecimento teatral entre cena/público e, em dialogismo com outros pensadores adentra e elucida a implicação social que o Oitão busca estabelecer a partir dos afetos como princípio estético de criação, principalmente, ao abordar que essa teoria redimensiona o fazer cênico ao presumir sua performatividade no instante em que artistas da cena transportam para os processos criativos suas intensidades, transmitindo através de sensações, emoções, pensamentos e palavras, as cargas que circulam no meio social.

A bailarina-*performer* Aline Vallim, recém-chegada ao Oitão e que, atualmente, substitui no espetáculo *Cacos para um vitral* a atriz-*performer* Suzana Carneiro, nos apresenta suas impressões quando perguntada sobre as informações metodológicas no processo:

O que fica enquanto informação metodológica aparece na potencialização dos afetos enquanto matéria criativa que sugere um percurso móvel, já que se dá no encontro dos artistas envolvidos com a obra e o público. Essa escolha implica em se colocar no risco, descobrir os caminhos enquanto se caminha, lida com o tempo real e os acontecimentos circunstanciais. Outro aspecto, quando se elege a via da afetividade como percurso compositivo, se trata de se colocar em cena sempre sobre a ótica da atualização do afeto que está me movendo naquele momento, o que provoca uma cena viva e circunstancial. A performatividade, enquanto escolha estética-política também reverbera no nosso modo de fazer ensaio, por exemplo. O ensaio passa a ser entendido e praticado como um ambiente de reconhecimento de afetos, potencialidade de ações e a busca de gestos que produzem significados.

No caso dos procedimentos poéticos do grupo, os conteúdos afetivos são ressignificados no ato da criação por meio de nossos corpos, na tentativa de transformar emoções que foram construídas e condicionadas socialmente, enquanto potência de conhecimento e transformação do artista cênico inserido no mundo contemporâneo com suas inúmeras contradições. O corpo conectado às emoções, sentimentos e afetos nos proporciona o ato da consciência, um 'saber-se e sentir-se' em nossa própria subjetividade e no entorno das situações e coisas que fazem parte de nossa realidade.

A partir do percurso originário na construção do espetáculo *Cacos para um*

*vital* buscamos investigar como reelaboramos nossos ridículos e, por meio de tal ação ampliar o sentido de cada situação costurada na encenação, aceitando ou rejeitando assim o pacto de uma metodologia cênica regulada no afeto, intuição e experiência.

### 3.1 A escolha dos cacos poético-estéticos

Iniciamos nossa investigação cênica em março de 2009. Os exercícios de sensibilização durante o processo criativo foram atravessados pelo viés do ator-atrizer-performer, a palhaçaria e a exposição de experiências constrangedoras. Como informei anteriormente, em função do tempo reduzido do mestrado, em outra oportunidade investigativa aprofundarei os procedimentos criativos dessa prática e o diálogo com outras poéticas da cena.

Nesse período, criamos cenas curtas que transitavam entre a teatralidade e a performatividade a partir da exposição de nossos constrangimentos pessoais e sociais. Josette Féral (2009, p. 209) aprofunda que “no teatro performativo, o ator é chamado a ‘fazer’ (*doing*), a ‘estar presente’, a assumir os riscos e a ‘mostrar o fazer’ (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. [...] Uma estética da presença se instaura (*se met en place*)”. Estar presente, assumir o risco... este “não lugar” (todo lugar): a situação limítrofe entre o épico-trágico e o líricocômico permeou o nosso processo de (des)construção, várias minicenas sobrepunham-se no êxtase de uma poética dos afetos. Algumas dessas cenas curtas foram apresentadas em agosto de 2009, quando participamos do Festival de Teatro em Acopiara/FETAC, apresentando alguns experimentos, como o caso do solo na *Na Ponta do Pé* de Alan Oliveira.

**Figura 14** – Código QR: Esquete ‘Na ponta do Pé’



<https://www.youtube.com/watch?v=vN2doltLxXw>

Abrir a cena, *seminu*, em frenesi descompassado à sonoplastia do samba em que as expressões faciais remetem a dor, contrastando com as do corpo, reverberam os paradoxos e fazem desta composição cênica um coagulo de suspensão de sentimentos e emoções no público, causando um silêncio constrangedor. À medida que a cena se desenrola, a sonoplastia se intensifica e o ator-*performer*, que inicialmente encontrava-se *seminu*, constrói externamente sua personagem (vestindo peças de roupas). Internamente essa reconstrução se dá ao sincronizar música/expressão corporal/expressão facial. Não por acaso, na última peça posta – a peruca; ápice da cena, é também, o único momento de manifestação da plateia: do caos surge o cosmo.

Esses primeiros experimentos tinham por objetivo, para além de acessarmos nossa afetividade constrangida, verificarmos a recepção do público através desses fractais cênicos. Percebemos que a comunicação se estabelecia de forma porosa, nos encorajando seguir o trajeto investigativo que escolhemos.

Buscamos, pois, na constituição dessa poética, darmos visibilidade ao sentir, um trabalho de construção cênica a partir de experimentações em que memórias constrangedoras eram expostas dando grafias aos afetos através do corpo enquanto canal de um empoderamento do sujeito sobre suas emoções, seu autoconhecimento e, conseqüentemente, concedendo lugar à cena como *locus* de uma experiência do momento.

A estética do momento contaminou de sobremaneira nossas escolhas poético-estéticas. Sobretudo uma proposta elaborada por J. L. Moreno no livro *O Teatro da Espontaneidade* (1973), a mesma obra em que um dia sonhei com uma voz me pedindo para eu lê-la.

O contraste entre o teatro tal como conhecemos e o teatro da espontaneidade reside no tratamento diferencial que ambos dispensam do momento. O primeiro tenta apresentar seus produtos perante uma audiência, como criações acabadas e definidas; o momento é ignorado. O último busca o próprio momento e, de um só golpe, criar a forma e o conteúdo do drama na qualidade de partes integrais do mesmo. (MORENO, 1973, p. 51)

O teatro da espontaneidade ou do momento se contrapõe ao materialismo exacerbado do início do século XX e, também, em protesto à ‘conserva cultural’ que

incluía os produtos acabados do drama, pois seria uma criação realizada no passado por meio de textos prontos, ensaiados e apresentados ao público como produto do presente, deixando os atores desprovidos de criatividade para o momento de sua atuação.

A primazia do teatro da espontaneidade está no eu (*self*) do ator e sua criatividade. Depois de alguns anos pesquisando a espontaneidade a nível experimental através do teatro com atores, não-atores e os próprios espectadores, a tese de Moreno (1973, p. 20) afirma que “o *locus* do eu está na espontaneidade [...] Conforme declina a espontaneidade, murcha o *self*. Quando a espontaneidade cresce, o eu se expande. Uma é função da outra.”

A experiência enquanto saber afetivo que se dá no encontro das inter-relações, nos confere sentido ou não na vida. Esse processo está intrinsecamente conectado à consciência que temos de nossa existência singular e concreta, logo, o corpo em interação consigo próprio, com o meio ambiente e os aspectos socioculturais está em contínuo aprendizado e expansão da consciência. Em contraponto, quando o eu (*self*) é rechaçado socialmente, há um atrofiamento da subjetividade em que afetos tristes submetem o indivíduo à paralisação e à ignorância.

Moreno aponta duas importantes descobertas de sua pesquisa ao identificar que a espontaneidade está intrinsecamente conectada ao eu (*self*) e ‘pode ficar rançosa’, caso não prestemos atenção no seu desenvolvimento e a controlemos a partir da interioridade. Como exemplo, é citado o caso de atores que transformam aspectos da espontaneidade em clichês. A segunda descoberta induz que independentemente da chama inicial da espontaneidade em um ser, ela pode ser treinada, nesse caso, sugiro a leitura do livro *O Teatro da Espontaneidade*, onde o autor apresenta os princípios para esse treinamento e o desenvolvimento da espontaneidade criativa.

Ao tratar da dimensão do *self*, Moreno abaliza que a humanidade se adaptou facilmente na utilização dos meios tecnológicos, como em utilizar um pedaço de pau, uma bomba atômica. No entanto, no plano social, na prontidão para adaptar-se aos meios que lhe asseguram a liberdade no âmbito social, a competência é muito baixa. Então, podemos perguntar, por que será que há um descompasso na evolução humana entre os termos sociais e tecnológicos? A tentativa de resposta do teatrólogo romeno implica no seguinte aspecto:

Não é fácil apresentar respostas a esta dificuldade; o homem precisa ser educado; aqui, educação implica mais do que o mero esclarecimento intelectual, não se trata apenas de deficiência na inteligência e é mais do que esclarecimento emocional; não é apenas uma questão de *insight*, mas, ao contrário, é um problema de deficiência na espontaneidade de se usar a inteligência disponível e de se mobilizar as emoções esclarecidas. Um tal programa de preparo, contudo, requer treinamento dos homens, requer o treino e a reciclagem de treinamento dos homens numa escala mundial, dentro dos parâmetros de espontaneidade; requer uma pesquisa de ação e métodos de ação que continuamente se modifiquem e se aperfeiçoem para serem enfrentados novos ambiente internos e externos. (MORENO, 1973, p. 23)

Para tanto, um ponto relevante desse processo versa sobre a tentativa de expormos os constrangimentos que no dia a dia nos impediam de sermos quem de fato somos, assumindo nossas fragilidades na criação cênica, reencontrando brechas para o exercício da espontaneidade que outrora fora perdida.

Nesse aspecto, outra contribuição da obra de Moreno reporta-se quando o psiquiatra exhibe os fundamentos do teatro terapêutico, ao articular que este emerge do lar particular do indivíduo, “do mais profundo sentido, pois os segredos mais resguardados resistem violentamente a um contato ou a uma exposição”. (MORENO, 1973, p. 105)

Inspirados por essa afirmativa e com o intuito de darmos resposta ao nosso problema inicial de ‘como potencializar a circulação afetiva no ambiente da cena entre ator-atriz-performer e o público?’, intuíamos em expor ‘os segredos mais resguardados’, pois, talvez, em nossos corpos, com suas informações sentidas e constrangidas, poderíamos transformar essas marcas da experiência em potência recriadora da cena.

Aporta neste aspecto a participação do Oitão em um retiro para descoberta dos nossos palhaços, de forma a estimular os trabalhos palhacísticos do grupo, ampliando os nossos procedimentos de criação. Pondo em prática os ensinamentos vivenciados no retiro, optamos por vivenciá-los através de uma intervenção urbana – intervimos por alguns minutos junto aos transeuntes da Praça Cristo Rei na cidade do Crato, fizemos o trajeto de 22 km em transporte coletivo e aportamos na última parada na praça Pe. Cícero em Juazeiro do Norte. Expor o palhaço inerente a cada um é também um convite ao interlocutor para que o palhaço dele se manifeste; a receptividade do palhaço em nós visitou os extremos das sensações alheias.

Recebemos do asco ao afeto, do constrangimento à aceitação, do incomodo à galhofa.

**Figura 15** – Código QR: Intervenção Urbana ‘Buzu Teatro’



<https://www.youtube.com/watch?v=VT7LNDKfiXY>

Como vemos, para o processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral*, o retiro de palhaço nos proporcionou ferramentas a partir da técnica para descoberta do palhaço, utilizamos esses procedimentos com fins performativos na elaboração e projeção do ridículo.

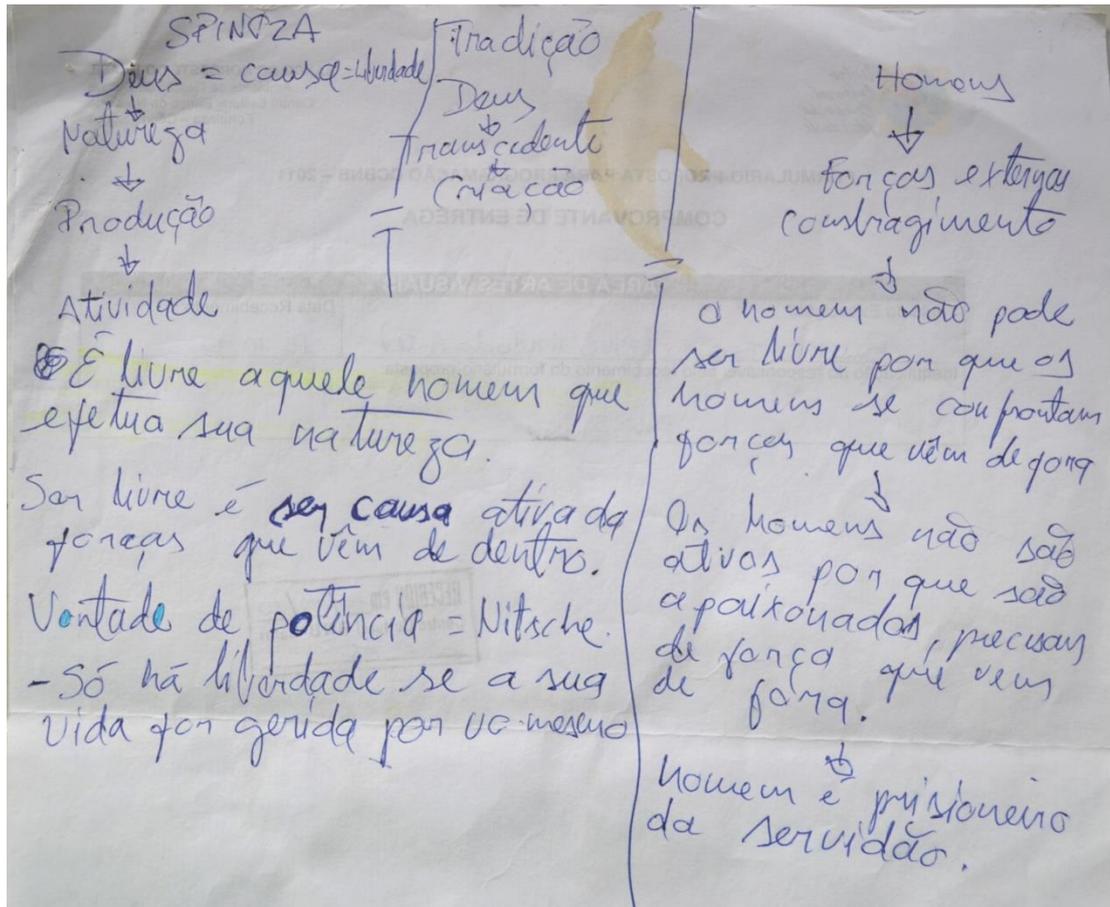
O ridículo é percebido por nós, não só como o que gera a espontaneidade e o riso, mas também, é um reflexo da ignorância humana sobre si mesmo. Portanto, a ridicularização se transformou em uma ferramenta poética e de autoconhecimento, revelando algumas fragilidades que no cotidiano tentávamos esconder de nossos pares, optamos em assumir essas ditas ‘imperfeições’, transformando-as em poesia.

Na procura por contribuições que ratificassem esse fazer, ainda em 2010, assisti a uma palestra em vídeo do filósofo e professor fluminense Claudio Ulpiano. Na época, o conteúdo me apresentou, de relance, ao pensamento de Spinoza e, fiz algumas anotações que introduziam a acepção de servidão e liberdade para compartilhar com os membros do Oitão.

**Figura 16** – Código QR: Palestra ‘Pensamento e Liberdade em Spinoza’



<https://www.youtube.com/watch?v=oBDEZSx6xVs>



**Figura 17** – Anotações feitas por mim, em um dia qualquer de 2010 em Caririçu/CE. Assisti por meio de vídeo VHS, emprestado pelo amigo Jackson Gouveia.

Para Spinoza, Deus é causa em contínua atividade e produção, exerce sua liberdade de dentro para fora ao passo que se manifesta na natureza, sendo causa ativa das forças que vêm de dentro. Do ponto de vista da tradição, a compreensão de Deus está conectada ao transcendente, de algo exterior a mim, um Deus que criou homens e mulheres e, portanto, uma força externa e constrangedora que moldou a criação. Sobre os conceitos de servidão e liberdade do homem, na introdução do quarto capítulo do livro *Ética*, Spinoza define as forças dos afetos alegres e tristes dizendo: “Chamo de servidão a impotência humana para regular e refrear os afetos.” (SPINOZA, 2009, Parte IV, prefácio) e por isso, toda vez que o homem não age por sua natureza, ele está sendo constrangido por forças (paixões) que vêm de fora. Segundo o filósofo, se constitui livre o homem cuja força é ativa de sua natureza e age através das forças que vêm de dentro.

Enquanto seres inconclusos, vivemos em meio às condições dadas pela natureza, assim como aquelas que são socioculturalmente criadas por nós. No entanto, a humanidade se depara com uma formação social basicamente de

princípios materialistas e, por isso mesmo, temos evoluído drasticamente na esfera tecnológica por meio da força do capitalismo para atender aos interesses dos detentores dos meios de produção e, estes por sua vez, oferecem às classes proletariadas um circuito de afetos orquestrado pelas paixões calcadas no medo, principalmente, o medo que condiciona o sujeito a uma tensão constante pela busca do mais trivial da vida humana: a sobrevivência.

A partir dessa necessidade vital, o sistema submete indivíduos a trabalhos que menosprezam a capacidade humana de sentir e criar, nossa finalidade única nessa engrenagem se restringe ao trabalho, consumo e, quem sabe, acumular. Infelizmente, ao grande número de sujeitos marginalizados por esse processo existe a condição da miséria. E, sob esse círculo vicioso, o capital nos mantém na ignorância como garantia da servidão humana.

Logo, para Spinoza, a liberdade se manifesta quando a razão começa a pesar os afetos e aprende a refreá-los, medi-los e moderá-los para que não sejamos autômatos espirituais, ou seja, seres inconscientes, obedecendo à vontade alheia, sem refletirmos sobre nossos próprios atos.

Por conseguinte, Moreno (1973) ao discorrer sobre as relutâncias que a humanidade tem em se adaptar aos meios que possam assegurar sua liberdade em sociedade, exatamente porque houve um excessivo e rápido avanço tecnológico, e, conjuntamente, a secularização das instituições ao ponto de torná-las sagradas, propõe que para acontecer uma crescente expansão do eu (*self*) será necessário que esta mesma humanidade retroceda até chegar ao plano sagrado-espiritual, nesse caso, trata-se de um processo de não engenharia tecnológica, mas sim, de uma expansão do *self* pelo *self*, um programa de liberação do poder criativo e espontâneo a nível individual para o plano cósmico. Haverá, portanto, a busca por equilibrar os extremos quanto aos métodos de realização tanto dos santos, quanto dos cientistas.

Referenciado por essa perspectiva, pergunto-me, como podemos exercitar nossa liberdade mediante ao progresso 'tecnológico'? Como criar possibilidades que se rebelem conscientemente ao *modus vivendi* que nos foi imposto? Como exercer a espontaneidade criativa de seres que foram estrangulados ao medo de desempenhar as forças que vêm de dentro? Com a pergunta "O que pode um corpo?", Deleuze aponta para a natureza das inquietações do livro *Ética* quando Spinoza (2009, *Ética* III, Prop. 2) pondera que ninguém determinou pela experiência

o que o corpo, enquanto lei da natureza, considerado apenas como corpo, pode ou não fazer.

Redimensiono a questão de Deleuze ponderando o seguinte: o que pode um corpo quando ele se conscientiza que está na servidão e passa a exercer sua liberdade?

O processo de criação do espetáculo *Cacos para um vitral* foi esse contrapor à servidão humana na procura pela almejada liberdade e tentar exercê-la minimamente na cena, quiçá, na vida. Desde o princípio, tínhamos a noção de que nosso trabalho expunha os constrangimentos pessoais e sociais, rastros presentes em nossos documentos de criação: o diário de bordo.

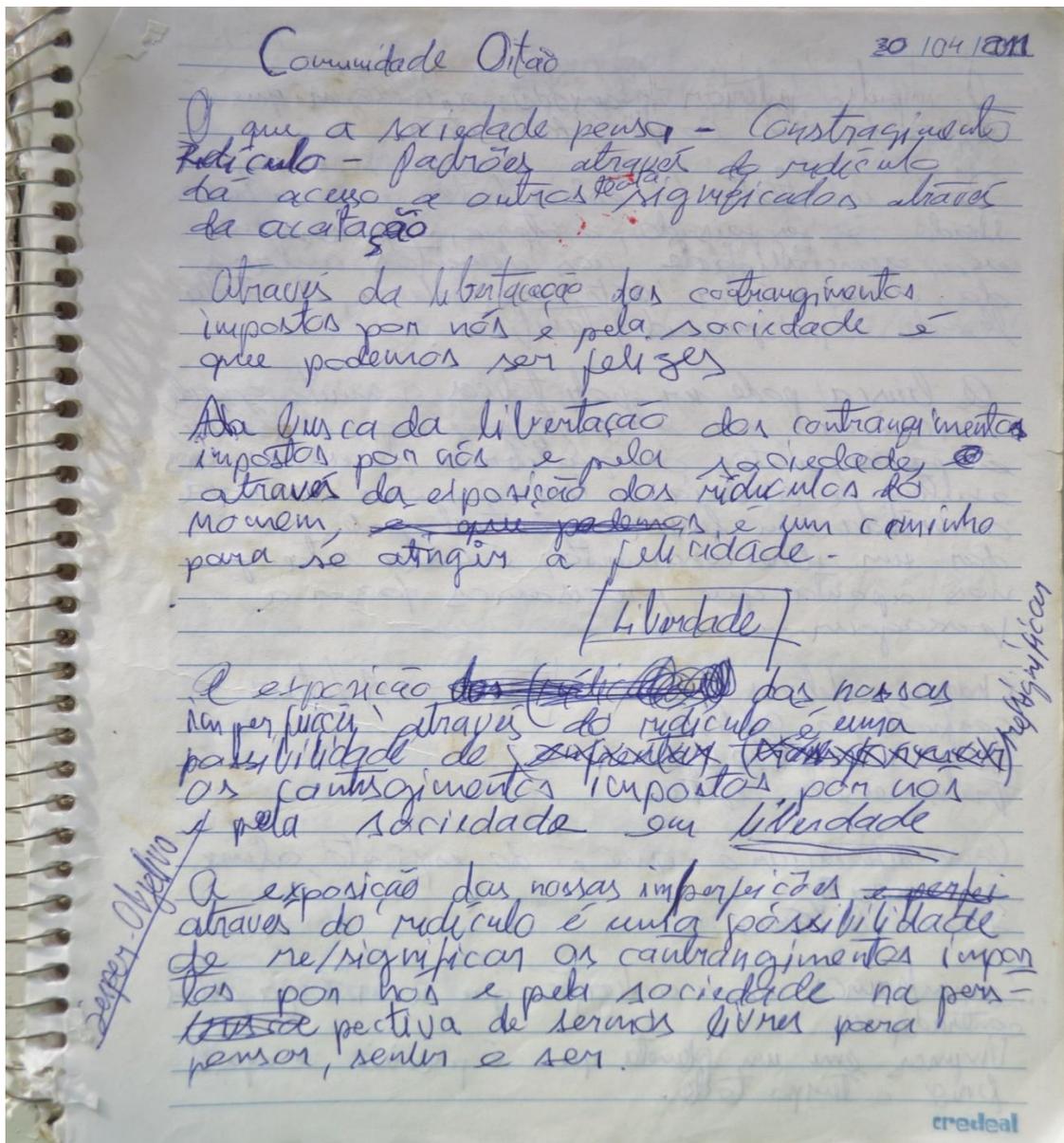


Figura 18 – Definição do super-objetivo do espetáculo *Cacos para um vitral*.

No dia 30 de abril de 2011, após algumas tentativas pensadas entre os membros do grupo e escritas por mim, conforme demonstra esse fragmento do diário de bordo, definimos o superobjetivo para experimentação em sala de criação com a intenção de montarmos um espetáculo.

É interessante observar que cito o super-objetivo definido pelo grupo como princípio passivo e determinado. Debruçar, em outra época, com objetivo distinto, sobre tais anotações, permite-me ponderar que nem tudo é tão decisivo e prático quanto em um primeiro momento posso manifestar. Vejamos: a sobreposição de tinta na letra **c** de comunidade (que intitula a página) é bastante significativa; se o formato da letra apresenta descontinuidade – semicírculo - e permite visibilidade à sua direita: campo racional, não por acaso no campo das emoções, lado esquerdo, existe a ênfase dada pela sobreposição do risco. Como podemos observar o processo de expressar artisticamente a interioridade das emoções e sentimentos, há ainda a tentativa embora tênue de ocultá-la.

Processo similar acontece com a palavra “ridículo” na segunda linha da referida anotação, intuitivamente posso afirmar que o destaque dado a tal palavra acontece como forma de enfatizar e incorporar um novo campo semântico ao vocábulo; ridículo sai do dicionarizado e aporta no sentido de expor os segredos mais resguardos e protegidos de cada um. Deixar-se ver, penetrar, dar conhecimento daquilo que a sociedade com todas as suas regras esconde, maquia, é reverberar em todos os poros do seu ser o convite tão antigo quanto às civilizações de “conhece-te a ti mesmo”.

A última palavra do parágrafo em estudo, o primeiro, é caracterizada pelo processo de derivação sufixal de um verbo para o substantivo – aceitação; é interessante observar que o sufixo posto também passa por igual processo anteriormente citado no estudo da crítica genética aqui posta. “Aceita-a-**ção**”. A ação de aceitar nem sempre é processo pacífico a almas rebeldes e livres. Manifestar em ação – cena - o aceite indeciso e inconformado dos padrões estabelecidos geradores de ridículo é constranger a si e ao outro à exposição do sagrado em si. O destaque de ação dentro do aceitar, como vemos, é elemento motivacional de todo o processo construtivo de uma poética artística.

O segundo parágrafo nos é apresentado sem grandes eixos interpretativos: sem rasuras e rabiscos, ele sai do campo das intenções e sugestões para

permanecer na semântica usual da frase posta que é “Através da libertação dos constrangimentos impostos por nós e pela sociedade é que podemos ser felizes”. Digno de registro e importância é o início do parágrafo subsequente: a sobreposição do artigo **A** sobre o verbo **HÁ**, permite-me explorar a multipossibilidade interpretativa; existe busca de libertação dos constrangimentos, ou apenas reitero no determinante do substantivo tal libertação? O paradoxo entre a pergunta e a determinação permanece ao longo de todo o parágrafo, seja nas palavras riscadas, na sobreposição de tintas, nas letras sobrepostas. Não por acaso, tal parágrafo questiona se expor esses constrangimentos torna-se um caminho para atingir a felicidade. Enunciado feito e não conclusivo, mas reiterado nos quatro riscos sobre a expressão “é que podemos”; o caminho é pessoal, intransferível e sem roteiros, existirá a necessidade de exposição de constrangimentos para atingir a felicidade, ou o fazer poético em si é capaz de manifestar esse estado pleno?

Em sublime momento de trabalho/intuição de *poesis* artística, o poeta mineiro Ferreira Gullar, depois de discorrer longamente sobre os paradoxos que compõem o ser humano, conclui que manifestar o campo das emoções no plano do raciocínio lógico da palavra só é possível através da arte. Visitar um diário de bordo – plano da emoção e analisá-lo no plano da palavra, ou escrever um diário de bordo – plano da palavra significando emoções vicárias – plano das emoções nos remete a toda uma possibilidade metapoética transcendental. Paradoxal e emblemática é a escrita isolada e localizada no meio da página, sentido vertical da palavra “Liberdade”. O que ela está fazendo solta, sem relação ao que está posto? O que representa no plano da expressão e no plano do conteúdo? Se inquietações e falta de uma semântica própria existem apenas pela palavra está deslocada e só, essa dúvida se intensifica e assume novas conotações ao assegurarmos que a “Liberdade” se encontra presa dentro de um retângulo. Impossibilidade de se atingir tal estado? Imposição/retângulo instituído por quem? É a sociedade que oprime e fragmenta não nos permitindo alçar voos, ou somos os principais carrascos de nós mesmos? Quem, se não nós próprios, impõe limites e cria cercas castrativas a nossos sonhos?

Perguntas ontológicas assumem dimensões imprevisíveis. Prenunciamos a exibição da página do diário de bordo afirmando que apresentáramos o super-objetivo para experimentação de montar o espetáculo, como observamos até o presente momento, a página em questão traz mais dúvidas e inquietações do que mesmo expor o objetivo da investigação poética, pois o que seria o quarto parágrafo

apresenta-se como um eterno exercício repetitivo, tal pedra de Sísifo no eterno voltar e refazer. É o parágrafo com o maior número de rabiscos, apagamentos sobreposição e sublinhamentos. No plano do conteúdo é razoavelmente pequeno – cinco linhas, duas das quais se encontram totalmente eliminadas através de fortes e repetidos riscos em um momento e **X** sobrepostos a cada letra em outro.

No plano da expressão tal parágrafo diz que “A exposição das nossas imperfeições através do ridículo é uma possibilidade de resignificar os constrangimentos impostos por nós e pela sociedade em liberdade.” Transcrevemos aqui o que ficou depois dos riscos e apagamentos anteriormente citados, merece destaque que o primeiro apagamento se encontra entre os vocábulos iniciais “exposição” e “das nossas”, marcas do apagamento que deixam entrever “dos explícitos”, a segunda marca de apagamento não é possível identificar. Tais marcas mostram as indecisões e inquietudes que ainda rodeiam o grupo. As certezas se encontram em um não lugar, no porvir da encenação ou nas inquietações das perguntas ontológicas existenciais? Detalhe bastante significativo é a repetição da palavra “Liberdade”, que embora inserida no eixo paradigmático da enunciação, encontra-se totalmente dissociada ao contexto enunciativo.

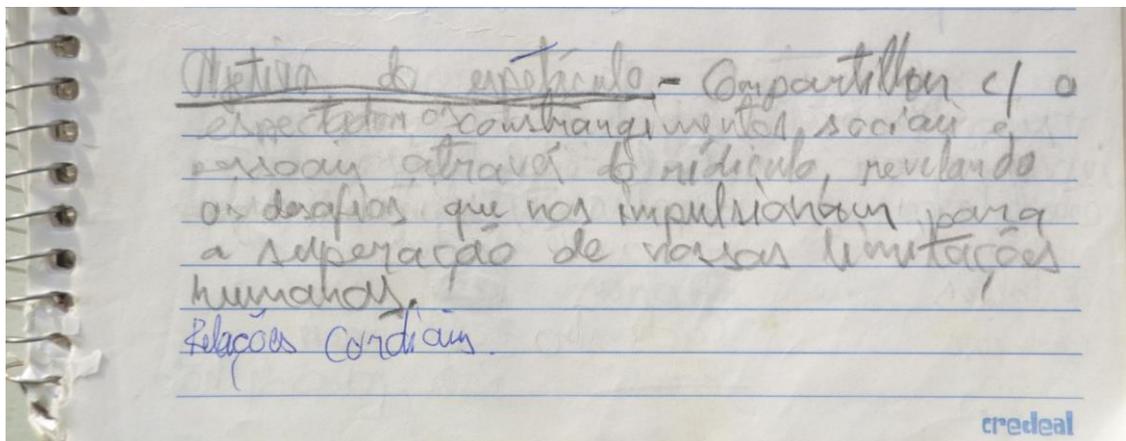
Deslocada mais uma vez, tal palavra se apresenta agora sublinhada por três riscos levemente curvados; ondulações que, à medida que tais traços conotam leveza e remetem o doce melódico e harmônico fluir das águas, sugerem também as improbabilidades, angústias e desconcertos próprios do fluir da vida. Fácil seria a linha reta, previsível e enfadonha. Fácil, mas superficial, insossa e desprovida de qualquer emoção. Liberdade é sublinhada porque é a perquirição de algo com a consciência da impossibilidade de acesso total; por isso ela é presa no primeiro momento e sobreposta a linhas onduladas tais a leves imagens de um leito de um rio.

Embora não esteja classificado, é o quarto parágrafo o mais significativo desta página do diário de bordo; a palavra resignificar, escrita na vertical direita da folha, depois da segunda marca de apagamento; traz em sua essência o eixo motriz de toda pesquisa de “Cacos para um vitral”. Não é o ato de estar escrita em vertical e fora do espaço frásico que a faz assumir toda essa carga semântica, é sim, a essência da ação em si – resignificar o sentir, resignificar o viver, resignificar enfim o existir. Esta ressignificação só é possível quando eu saio de mim e olho no caco dos fragmentos das emoções e sentimentos e enxergo o eu refletido na tênue luz de

uma lanterna projetada sobre um vitral; são cacos constituintes do todo que me restou.

Isto posto, contrapondo os constrangimentos pessoais e sociais enquanto padrões que nos aprisionam e a busca por liberdade através da exposição cênica de nossos ridículos, chegamos a seguinte definição do super-objetivo da pesquisa “expor nossas (im)perfeições através do ridículo como possibilidade de (res)significar os constrangimentos impostos por nós e pela sociedade na perspectiva de sermos livres para pensar, sentir e ser.”

Quanto ao processo de montagem, no mesmo ano e, sem data específica, deliberamos o objetivo do espetáculo.



**Figura 19** – Objetivo do espetáculo *Cacos para um vitral*.

No fragmento acima, enfatizo a lápis, sublinhando o objetivo do espetáculo *Cacos para um vitral* que consiste em “compartilhar com o espectador os constrangimentos sociais e pessoais através do ridículo, revelando os desafios que nos impulsionam para a superação de nossas limitações humanas”. Mais uma vez os traços a sublinhar o objetivo do espetáculo aparecem com pequenas ondulações; o detalhe é que aqui esses dois seguimentos de reta têm o início e o fim aportados em um mesmo lugar. Diferente das ondas anteriormente interpretadas, aqui a tentativa de objetividade sobrepõe o fluídico da vida; a incerteza, o desconcerto e o improvável caracterizadores de liberdade assumem aqui o caráter objetivo e prático de algo decidido e verbalizado.

Com caneta, na linha seguinte, escrevi “Relações cordiais”. Essa informação acrescenta que naquele momento não tínhamos um título para o trabalho em gestação e, ao mesmo tempo, não sabíamos como criar uma dramaturgia para nosso objetivo, por isso, uma hipótese de construção seria partirmos do jogo cênico

em que as inter-relações com suas inúmeras cordialidades fossem mote para o trabalho. Entretanto, essa ideia não vingou.

Agora, darei um salto para o ano de 2016, pois, dois fatores favoreceram nossa pesquisa na reconfiguração dos constrangimentos enquanto potência da cena. Trata-se de minha seleção para cursar a especialização Estudos Contemporâneos em Dança, pelo Programa de Pós-Graduação em Dança - PPGDança e a aprovação no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-PPGAC, ambos realizados pela UFBA.

O objeto proposto para pesquisa dentro desses programas, inicialmente, foi o 'corpo constrangido' no processo criativo do espetáculo em questão, ou seja, o trabalho de construção cênica a partir de vivências em que, memórias traumáticas, dolorosas, repulsivas e/ou ridículas dos atores-atrizes-*performers* são presentificadas repercutindo em seus corpos, de modo a transformar experiência em poética.

Alguns aportes nessas duas formações ampliaram a perspectiva estética da prática cênica que o Oitão vinha desenvolvendo de forma tácita sobre os constrangimentos.

Do ponto de vista da psicologia moderna, segundo Gouveia (2006, p. 331 apud PARROTT, 1996), "o constrangimento é a mais social de todas as emoções e que requer um reconhecimento das convenções sociais, assim como uma representação das crenças e avaliações dos outros", o que inclui uma condição de reação psicológica ao comportamento de satisfazer o desejo de agir segundo as perspectivas e os interesses dos demais.

A imersão dessa experiência dos integrantes do Oitão no trajeto artístico escolhido problematiza a exposição de corpos na cena em situação de constrangimentos, questionando o assujeitamento sociocultural em que as subjetividades através dos julgamentos morais nos impuseram, com a finalidade de obedecermos aos ditames e regras estabelecidas e, agirmos conforme os interesses do poder dominante, de modo a capturar o corpo como mero reproduzidor do capital, no entanto, "ao lado do poder, há sempre a potência. Ao lado da dominação, há sempre a insubordinação [...] E trata-se de cavar, de continuar a cavar, a partir do ponto mais baixo [...] pois tudo isso é vida e não morte". (PELBART al NEGRI, 2003, p. 27)

No processo criativo do *Cacos para um vitral*, apropriamo-nos do bem mais valioso que o sistema quer vampirizar para, assim, dar manutenção ao mesmo: a vida inacabada e inserida na precariedade sociocultural imposta pelo projeto econômico do neoliberalismo. Todavia, a vida ao ser vampirizada pelos poderes do capital, como propõe Peter Pál Pelbart (2013), apresenta em um determinado momento uma reviravolta, em que ela se dá como fonte de valor, revelando a sua própria vitalidade social como uma positividade indomável, enquanto potência que sempre existiu.

Nessa perspectiva, trata-se não apenas de um espetáculo enquanto resultante de um projeto estático, mas sim das implicações que uma compreensão descolonizada de corpo, de cena, e do que o próprio espetáculo enquanto *modus vivendi* pode trazer para a pesquisa nas artes cênicas, em especial as que têm no corpo seu principal dispositivo, como propõe André Lepecki (2003, p. 5) ao se “pensar a dança enquanto crítica silenciosa dos corpos colonizados” com o intuito de ponderar o chão em que o bailarino pisa e tentar, a partir dessa observação, identificar os corpos que foram enterrados sem cuidados pela história.

Logo, cavamos na criação afetos em lugares densos de nossa corporeidade, desde a melancolia que nos paralisava até o desamparo que nos despossuía, dentre tantas outras paixões que nos habitam e, na cena foram presentificados em sua potência sensível e imagética, tiramos do armário, debaixo do tapete ‘as sensibilidades sem governos’ que foram estrangidas em nossos corpos, em uma contínua busca poética, como nos versos de Manuel de Barros que “tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia”. (BARROS, 1999)

Estar desamparado de políticas culturais nos colocou em uma situação afirmativa da vida sob a ótica de uma experiência marcada por acontecimentos e contingências que promoveram a quebra da normatividade, rompendo, principalmente, com a necessidade de amparo pelas autoridades e, assumimos a autoresponsividade diante do precário e do erro. Enquanto seres inacabados, permitimos despossuir-nos dos predicativos, na procura de exercer outros vínculos intersubjetivos, uma investigação cênica acerca das repercussões que agem sobre o corpo, potencializando os sentidos e ampliando de sobremodo a ação autônoma do ator-atriz-performer.

Quando em fevereiro de 2011 resolvemos montar um espetáculo, partimos das experimentações que já havíamos desenvolvido no percurso de dois anos. No

Festival de Teatro em Acopiara apresentamos uma coletânea dessas experimentações em agosto de 2009, com o título *Oitão em Cena*.

**Figura 20** – Código QR: Experimento ‘Oitão em Cenas’



<<https://www.youtube.com/watch?v=EMe3c1DtoMg>>

Antes de entrarmos na construção dramaturgicamente propriamente dita da encenação de *Cacos para um vitral*, realizamos um esvaziamento de todas as questões constrangidas pessoais e sociais que queríamos expor, purgar na cena e, coletivamente, fomos catando esses pedacinhos de coisas guardadas dentro de nós; trabalho árduo e vagaroso, pois a “estória”, até então estava fora do tempo e do espaço, e cabia ao ator-performer-pesquisador o dever de cada encontro confirmar ou negar sua vontade de revelá-la.

Após esse mergulho em nossas afetividades constrangedoras, nomeamos Adélia Prado e Cida Moreira como porta-vozes da dramaturgia que queríamos desenvolver, por conseguinte, selecionamos por afinidade fragmentos de poemas e músicas que gostaríamos que fizessem parte dessa “estória”. Vasculhamos a poesia<sup>20</sup> adeliana e, na sequência, escolhemos fragmentos da obra fonográfica da atriz, pianista e cantora Cida Moreira<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Nos Livros *Antologia Poética* (1991), *Oráculos de Maio* (1999), *Duração do dia* (2010) e *Miserere* (2013), como também, em seus dois CDs gravados pelo selo Karmim: *O tom de Adélia Prado*, de 2000, onde ela lê poemas do livro *Oráculos de maio* e o CD, de 2003, *O Sempre Amor*, com recitação de alguns de seus poemas de amor.

<sup>21</sup> Através dos álbuns: *Summertime* (1981) Áudio Patrulha/Lira Paulistana-LP, *Abolerado blues* (1983) Lira Paulistana/Continental-LP, *Cida Moreira* (1986) Continental/LP-CD, *Cida Moreira interpreta Brecht* (1988) Continental-LP, *Cida Moreira canta Chico Buarque* (1993) Kuarup-CD, *Balada do Louco* (1996) Continental-CD, *Na trilha do cinema* (1997) Kuarup-CD, *Uma Canção Pelo Ar...* (2003) Kuarup-CD, *Angenor* (2008) Lua Music-CD, *A Dama Indigna* (2011) e *Soledade* (2015), ambos pela Joia Moderna-CD.

Com essa gama de material, chegou o momento de colarmos as cenas que já havíamos criado aos trechos de poemas e músicas; ainda produzimos algumas microcenas em que o próprio material poético e fonográfico nos conduzia na criação.

Optamos por esse tipo de abordagem com o objetivo de vivenciarmos as sinuosidades do processo criativo, pois estando em contato com essa materialidade cênica, nos tornávamos seguros dos propósitos trazidos à cena e dávamos caráter documental à criação poética. Sobre o que decanta dessa fase, Cecilia Almeida Salles pontua:

Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de *experimentação*, deixando transparecer a natureza intuitiva da criação. Nesse momento de concentração da obra, hipóteses de natureza diversas são levantadas e vão sendo testadas. Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. Mais uma vez a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções. (SALLES, 2014, p.18)

No período de um ano e meio, realizamos um trabalho artesanal: maceramos, peneiramos e extraímos o sumo de cada coisa, transformando-as cenicamente, fazendo surgir, assim, o registro de uma possível dramaturgia corporal, textual e musical que fala de todos e ao mesmo tempo de um só. Todas as cenas compostas pelo viés da teatralidade e da performatividade se caracterizam pela manutenção da ação cênica como foco e com pouquíssimos recursos de narratividade.

### **3.2 Por fim, o caco-intuição na construção de uma estética-vitral**

Quando começamos nossas experimentações cênicas, em que a intuição nos guiava a partir de nossas práticas para o próximo passo, não sabíamos da existência do método intuitivo de Henry Bergson. Por dois anos investimos em um processo guiado por nossas escolhas vivenciais apoiadas pela noção de intuição, experiência e afetividade, sem exigirmos do processo uma fundamentação teórica desses conceitos.

Após quatro anos entre experimentações e processo de criação para montagem do espetáculo *Cacos para um vitral*, como diretor, busquei o referencial do método intuitivo no livro *Bergsonismo* de Gilles Deleuze (2008), uma compilação

das obras bergsonianas destinadas à intuição, já que não houve por parte Henry Bergson uma organização de suas especulações.

A intuição para Bergson em *O pensamento e o movente* (2006) aborda dentre outros conceitos, o método intuitivo como consciência imediata, uma captação que começa de algo confuso antecedendo qualquer linguagem e, que emerge dela aludindo algo extremamente original.

Nesse ínterim, é impossível pensarmos na intuição por elementos preexistentes, como é o caso da inteligência que articula dados em determinada ordem, a intuição pressupõe o ato da experiência, jogando aquele que a exerce de imediato no abismo da incompreensão.

Sendo assim, Deleuze propõe três regras: a primeira reporta-se à posição e criação de problemas, a segunda diz respeito à descoberta de verdadeiras diferenças de natureza e a terceira, à apreensão do tempo real.

Na primeira regra, há uma crítica quanto ao erro, pois este incide em acreditarmos que o falso e o verdadeiro são relativos às soluções dos problemas, entretanto, a constituição de nossa sociedade com sua linguagem e palavras de ordens nos proporciona, desde o ensino escolar, onde o professor nos dá os problemas e o mínimo de liberdade para resolvê-los.

A verdadeira liberdade está em um poder de decisão de constituição dos próprios problemas: esse poder, “semidivino”, implica tanto o esvaecimento de falsos problemas quanto o surgimento criador de verdadeiros. [...] Mas colocar o problema não é simplesmente descobrir, é inventar. A descoberta incide sobre o que já existia, atualmente ou virtualmente. A invenção dá ao ser ao que não era, podendo nunca ter vindo. (DELEUZE, 1999, p. 9)

O autor compreende que a história da humanidade é constituída por problemas que estão para além da história, nascem na própria vida e no impulso vital, a vida, em sua essência, apresenta essa capacidade de contornar obstáculos, colocar e resolver problemas. Mas como distinguir os verdadeiros problemas dos falsos?

Nessa primeira regra há uma regra complementar que nos diz que existem dois tipos de falsos problemas: ‘problemas inexistentes’ que são confundidos entre ‘o mais’ e ‘o menos’, pois para Bergson o ser, a ordem e o existente são a própria verdade, ao pensarmos em dois seres, duas ordens, duas realidades, do ponto de vista de mais ou de menos, estamos negligenciando a diferença de natureza desses

seres, ordens e existências; e os 'problemas mal colocados', esse tipo repousa no fato que os termos componentes desse problema são mistos mal analisados, porque ao perguntarmos se a felicidade se reduz ou não ao prazer, estamos sobrepondo estados bem diversos e, se os termos diferem em suas 'articulações naturais', esse problema é falso.

As coisas e a própria experiência nos proporcionam um misto de sensações e apreensões de elementos/coisas até então não captados, isso não é um mal para Bergson, a crítica dele é perceber que tanto a metafísica, quanto a ciência definiram tudo em termos de mais e de menos, que só viram diferenças de grau ou intensidades, onde em um nível mais profundo, havia diferenças de natureza (DELEUZE, 2008, p.13).

Isso acontece porque há no mais profundo da inteligência humana um aspecto indissociável de nossa condição: a ilusão, diretamente ligada aos dois tipos de falsos problemas supracitados. Como nos habituamos em ver diferenças de grau, onde na realidade havia diferenças de natureza, o método intuitivo propõe a necessidade de reagirmos à tendência da ilusão e, isso só é possível ao suscitaros na própria inteligência outra tendência crítica, e só a intuição pode suscitar, pois a inteligência é a faculdade que coloca os problemas e, a intuição encontra as diferenças de natureza ante as diferenças de grau, distinguindo, assim, os verdadeiros dos falsos problemas.

A segunda regra se baseia na luta contra a ilusão, encontrando as verdadeiras diferenças de natureza ou como o real se articula. Nesse caso, o método parte de dualismos ou de duas linhas que se entrecruzam, porque o método intuitivo procura dividir os mistos em elementos que diferem por natureza. No entanto, habitualmente misturamos na experiência tempo-duração e espaço-matéria ou, mesmo, lembrança e percepção tornando esses mistos como se eles fossem unidade, sem reconhecermos na representação o que pertence à memória e o que pertence à matéria.

Na primeira linha dessa segunda regra ele busca identificar os termos onde não poderia haver diferenças de natureza, mas somente diferenças de grau, nesse caso há o exemplo das percepções do cérebro e as funções reflexivas da medula, entre a percepção da matéria e a própria matéria.

O cérebro, segundo Bergson, tem dois movimentos que complicam a relação entre um movimento recolhido (excitação) e um movimento executado (resposta). Os

dois movimentos promovem um desvio (intervalo), e nesse intervalo um ser pode reter (escolher) perceptivamente um objeto material e suas ações, naquilo que lhe interessa perceber, subtraindo o que não lhe convém, de modo, que tanto o próprio objeto pode se confundir com nossa percepção pura virtual (pois é criada interiormente), quanto nossa percepção real confunde-se com o objeto.

Depois o autor adentra na segunda linha, àquelas que diferem por natureza a partir das primeiras que são percepção-matéria. Nesse caso, o que vem preencher o intervalo cerebral é a afetividade, tornando um corpo distinto, com volume no espaço e, por isso, se destacando de um ponto matemático. As afecções são um misto entre percepção-matéria e as lembranças-memória, que ocupam o intervalo cerebral numa sucessão de imagens conectadas entre o passado e o presente.

A própria memória sob a contração da matéria faz surgir a qualidade através das excitações que o corpo sofre como um puntiforme no tempo. Logo, nossa subjetividade parte da percepção-matéria, se agrupando pela afetividade, memória-lembrança.

Em resumo, a representação em geral se divide em duas direções que diferem por natureza, em duas puras presenças (tendências) que não se deixam representar: a da percepção, que nos coloca de súbito na matéria; a da memória, que nos coloca de súbito no espírito (duração). Que as duas linhas se encontrem e se misturem ainda uma vez não é a questão. Essa mistura é a nossa própria experiência, nossa representação. Mas todos os nossos falsos problemas vêm de não sabermos ultrapassar a experiência em direção às condições da experiência, em direção às articulações do real, e reencontrarmos o que difere por natureza nos mistos que são dados e nos quais vivemos. (DELEUZE, 1999, p. 17)

Como a pureza tem importância nessa perspectiva filosófica, isso quer dizer que dentre os dois movimentos um é impuro, perturbando aquela tendência simples e pura. Ao haver uma parte privilegiada, ela já contém em si o segredo da outra parte. De modo que a duração-memória apresenta sua própria diferença de natureza, pois “o ser é alteração, a alteração é substância [...] a duração-memória é o que difere ou o que muda de natureza, a qualidade, a heterogeneidade, o que difere de si mesmo”. (DELEUZE, 1999, p. 23)

É preciso estar atento não às características das coisas, mas é na tendência em que elas acentuam suas características em seu desenvolvimento interior, “dividindo o misto segundo duas tendências, das quais só uma apresenta a maneira pela qual uma coisa varia qualitativamente no tempo, Bergson dá efetivamente a si o

meio de escolher em cada caso o “bom lado”, o da essência”. (DELEUZE, 1999, p. 23)

Dentro da segunda regra, há uma regra complementar, em que o real não se divide em articulações naturais, mas também converge através de reviravoltas para um mesmo ponto ideal ou virtual (monismo). Essa regra tem a função de mostrar como um problema bem colocado tende por si mesmo resolver-se.

Nesse caso, Deleuze (1999, p. 21) relendo Bergson, exemplifica que o problema da memória parte do misto entre duas linhas lembrança-percepção, ao dilatar e prolongar esse misto chegamos às diferenças de natureza entre alma e corpo, espírito e matéria. A reflexão e a razão elaborada sobre o problema da memória apresenta uma reviravolta, pois este dualismo se volta novamente para um mesmo ponto ideal ou virtual, inseridos novamente na lembrança-percepção.

Dessa forma o problema da alma e do corpo se resolve por um estreitamento extremo em que a percepção se localiza na objetividade e observação externa e a lembrança encontra-se na subjetividade, na experiência interna. E, por fim, esses diferentes processos se convergem a um monismo, engendrado na coisa como a conhecemos: a memória. Ao mesmo tempo, a reviravolta nos coloca no estado da afasia, ou seja, conscientemente, torna-se inviável afirmar ou negar qualquer ponderação a respeito de tudo que transcenda as possibilidades cognitivas e, que não seja um conhecimento sensível, experienciado pelo próprio corpo.

A terceira regra se propõe em colocar os problemas e resolvê-los mais em função do tempo do que do espaço, “significa que minha própria duração, tal como eu vivo, por exemplo, na impaciência de minhas esperas, serve de revelador para outras durações que pulsam com outros ritmos, que por natureza da minha”. (DELEUZE, 1999, p. 23) Essa regra dá o sentido fundamental da intuição ao pensarmos em termos de duração dividindo tempo e espaço. Vale destacar que a duração está para o tempo, o espírito, sendo a diferença em si e por si, já o espaço, ou matéria, é a diferença de grau fora de si e para nós.

Como a visão bergsoniana pôde, então, contribuir enquanto aporte na investigação do processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral*? É preciso retomar o nosso problema inicial, quando questionamos se é possível criarmos uma obra cênica em que a circulação afetiva entre ator-atriz-*performer* e o público seja potencializada durante uma apresentação.

A poética do Oitão, no tentame de responder ao questionamento, seguia dois aspectos básicos, a historicidade de nossos constrangimentos pessoais e sociais que identificados na memória reconheciam as lembranças que continham essa informação e o próprio corpo constrangido que através da percepção nos dava elementos para criarmos no espaço da cena. São aspectos que não se distinguem como duas coisas, mas como duas tendências, cada uma delas são linhas que portam singularidades na experiência.

A afetividade para Bergson supõe o que nos difere de um ponto matemático, nos dando volume no espaço. A existência afetiva, portanto, se estabelece pelas lembranças que intercalam o passado e o presente e geram uma sucessão de instantes conectando uns aos outros e, ainda, é a memória que se contraindo na matéria (corpos) produz a qualidade e a diferença do indivíduo. Desse modo, nossos corpos são dispositivos de 'expressão afetiva'.

Pensar os afectos como cargas que atravessam sensações, pensamentos ou emoções e intensificam estados do corpo, permite reconhecer a condição saudável da transitoriedade da sua passagem. Se os afectos circulam, invadem e emanam do corpo, quando algo trava o seu movimento, o corpo ou a mente acumulam intensidades e adoecem. (PAIS, 2014, p. 71)

Sendo assim, no processo criativo intuíamos que ao acessar o histórico de nossas memórias constrangidas e condicionadas socialmente, essas experiências continham potências reprimidas na afetividade, em paralelo, expomos esses afetos pelo único canal possível: nossos corpos constrangidos.

Os constrangimentos são o mais social de todas as emoções, pois age segundo as perspectivas e interesses dos outros. Ao liberarmos afetos constrangidos em sala de ensaio, confrontamos a servidão de nossos corpos rechaçados pelos julgamentos e convenções sociais e, ao mesmo tempo, exercíamos nossa liberdade pelo viés do trabalho artístico-coletivo e do autoconhecimento.

Verificamos que para construção da dramaturgia, como estávamos falando de nossas memórias mais profundas, era preciso que cada cena selecionada para compor a fabulação tivesse sentido interior para cada um de nós e, que a estória fosse contada conforme nossas escolhas, com a tendência de presentificar e transformarmos corpos constrangidos em algo que tivesse a poesia cênica como elemento preponderante.

Ao prolongarmos essas duas tendências na criação cênica, o resultado enquanto misto inventivo foi o espetáculo *Cacos para um vitral*. Mesmo com a construção do espetáculo, não dispomos de nenhuma certeza de que o questionamento inicial foi respondido, isso porque não projetamos soluções prontas e, também, o espetáculo tem uma estrutura interna aberta que se reinventa a cada apresentação. E, como a percepção da divisão dos mistos se dá no tempo e não em um espaço de tempo, justifica-se o fato de passarmos cinco anos para estrear nosso trabalho. O extenso tempo de criação foi de grande valia na etapa em que uníamos os vários cacos para formar um vitral, ou seja, a encenação.

Portanto, ao esboçar as escolhas para fundar o grupo, como também um panorama de nossos processos criativos que pudesse conferir que a intuição, experiência e afetividade se tornaram ao longo da investigação guiadas pela prática como os princípios estéticos basilares de condução dos processos de produção e criativos do Oitão. Desta forma, o espetáculo *Cacos para um vitral* é a corporificação real desses princípios.

A intuição implica o ato da experiência, e ao exercê-la na criação nos jogamos no precipício do novo e incompreensível. Ao mesmo tempo, a experiência promove a incorporação do conhecimento apreendido no percurso da vida como verdadeiro ou falso conforme o 'sentido ou o sem-sentido do que nos acontece'. Esse conhecimento é absorvido tanto quanto transportado pelos afetos que intensificam estados do corpo, circulam socialmente e, são conduzidos e comunicados por pensamentos, palavras, sensações e emoções.

Retomo, agora, uma indagação que fiz no início deste cacopítulo: quais seriam os métodos existentes para uma educação dos afetos na criação? Logo, para respondermos a esta questão se faz necessário averiguarmos os procedimentos metodológicos de criação do espetáculo em questão, ou seja, o passo a passo dessa prática artística que desembocou em nossa poética. Conforme já frisado, o tempo reduzido do mestrado nos impossibilita avançarmos nesta intenção, entretanto, projeto esta possibilidade para outra oportunidade.

## IN/CONCLUSÕES DE UM VITRAL

Até o momento, descrevendo as escolhas sobre a formação de grupo e os princípios poético-estéticos de criação que constituem o Oitão Cênico, um recurso se faz aparente: o *continuum*, presente em nossa práxis e nos referenciais, exatamente, porque queríamos uma experiência artística conectada com a vida.

O próprio método intuitivo bergsoniano nasceu da observação do tempo e de sua experimentação filosófica, portanto, esse método propõe analisarmos as sinuosidades do real, explicando cada coisa a seu tempo, sem forçar uma sistematização, mas que o experienciador sugira essa unidade, seria uma resultante da própria continuidade da vida, uma descrição antes de mais nada da vida interior, como reflete o próprio Bergson (2006, p. 189) “acaso diremos então que a duração tem unidade? Sem dúvida, uma continuidade de elementos que se prolongam uns nos outros, participa da unidade tanto quanto da multiplicidade”.

Outras referências nesta escrita têm o *continuum* como proposição, no caso, o inacabamento consciente do ser na perspectiva de Paulo Freire ao afirmar que somos seres inconclusos e estamos em constante aprendizado, desbravando os condicionamentos naturais e sociais. O conceito de teatro performativo de Josette Féral se caracteriza por um ‘processo sendo feito’. Esses contínuos comungam ainda com a escolha metodológica desta escrita, mediada pela *Crítica de Processos* de Cecília Salles (2009) que problematiza o fluxo de continuidade próprio de uma obra sendo feita e, por isso, está em constante inacabamento.

Portanto, os princípios poético-estéticos do processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral* derivam de nossas experiências pessoais e experimentações cênicas, ao expormos afetos que foram encarnados e constrangidos em nossos corpos em função das convenções sociais. Buscamos um processo de ressignificação do sentir, nos jogando cenicamente em um campo afetivo, até então, desconhecido por todos(as) nós. As saídas criativas se estabeleceram através da intuição ao emergir novos conteúdos que nos guiavam a partir da observância que fazíamos das experimentações cênicas, revisitando nossos próprios afetos, produzindo, assim, conhecimento tácito e individual, compartilhado na criação coletiva.

O espetáculo *Cacos para um vitral* com a escolha pelo *continuum* configura-se, de tal modo, enquanto uma poética do inacabamento, abrindo margem para que

o ator-atriz-*performer* exerça sua presença expondo as forças criativas que vêm de dentro através dos princípios metodológicos: intuição, experiência e afetividade. Com isso, não queremos ser relapsos com o rigor técnico da teatralidade, mas uma obra em aberto e em contínuo processo possibilita uma experiência ampliada a partir dos encontros com o espectador e o ambiente onde realizamos a apresentação e, mais ainda, para os membros do Oitão, nosso trabalho se pauta na percepção dos afetos como meio de autoconhecimento. As conversas pós-apresentações têm um saber/sentido da pele diante de nossas potências e limites na inter-relação com os colegas de cena e o público.

Não há muletas para nos agarrarmos durante as apresentações, ao expormos constrangimentos pessoais e sociais, ficamos vulneráveis ao momento, mesmo nossos ensaios têm a finalidade de darmos manutenção estrutural ao espetáculo, entretanto, é na presença, diante do público que ‘as sensibilidades sem governo’ emergem desestabilizando nossas poucas certezas. Uma confrontação com o impensável e incontrolável, nos jogando em situações contingentes de reconstrução contínua do que compreendíamos ser nós mesmos.

Portanto, estando o espetáculo com uma estrutura apta para o compartilhamento com o público, não dispomos de nenhuma certeza, até o momento que o questionamento inicial foi respondido, pois o mesmo encontra-se em aberto, no entanto, todo procedimento gerou muito esforço e descobertas na tentativa de aplicarmos a arte como ferramenta de conhecimento (consciência) e indicativo de um *ethos*. Um caminho metodológico possível por meio de uma poética de grupo comprometida com a pesquisa em continuidade no processo criativo em teatro de grupo.

A poetisa Adélia Prado aborda que a obra de arte como expressão de nossos afetos convida o público à experiência artística. A partir dessa premissa nos apropriamos do termo “educação dos afetos” utilizado pela autora e projetamos desenvolver uma metodologia que materialize esses dizeres por meio da prática cênica do Oitão. Esse intento busca mediar o processo de criação do espetáculo para os possíveis interessados nos índices da sua construção.

Acredito que o campo artístico é indissociável do pedagógico, tomamos, então, como resolução para as próximas etapas do percurso investigativo, a catalogação dos documentos de processo que nos serviu como método de criação, bem como retomarmos as entrevistas que foram realizadas com os atores e atrizes-

*performers* durante a pesquisa de mestrado, mais as informações apreendidas no tirocínio e oficinas realizadas sob a ótica dos procedimentos de criação do espetáculo *Cacos para um vitral*. Essa abordagem tem o intuito de compartilhar as vertentes do fazer cênico em perspectiva mais humana ao problematizar que o universo sensível que circunda os processos de criação e, muitas vezes, o menosprezamos, apresenta uma real importância na vida ética e política de uma obra artística.

Buscamos a conexão entre fazer cênico e o corpo com seus conteúdos adquiridos na experiência afetiva mediada pela consciência de si no mundo. Um conhecimento obtido no trabalho coletivo e de criação, aprofundando-se pela coragem de acessar as potências e fragilidades que nos integram, podendo com isso, arriscar em compor poesia cênica com esse material, permitindo que a intuição possa liberar a criatividade que nos habita em um pretensioso desejo de desvelar a desconhecida imanência do ser através da linguagem artística, uma proposição poética, na qual o sujeito da ação (criador) através da sua peculiar existência tem a oportunidade de tornar-se arte para o mundo.

## REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. In: Cartas, conferências e outros escritos. Coleção: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 2006.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp. 20-28. ISSN 1413-2478.
- CANCLINI, Néstor. *O precário é condição predominante na criação*. [14 de abril, 2015]. São Paulo: Jornal O Globo. Entrevista concedida a Luiz Felipe Reis.
- CARREIRA, André. *Teatro de Grupo: Um território multifacético*. In: Próximo ato: Teatro de Grupo/organização Antônio Araújo, José Fernando Peixoto de Azevedo e Maria Tandler- São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- DAMÁSIO, Antonio. *O Erro de Descartes – emoção, razão e o cérebro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. *Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. *O livro da consciência: a construção do cérebro consciente*. Portugal: Temas e Debates-Círculo de Leitores.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Les cours de Gilles Deleuze: Deleuze/Spinoza*. [on-line]. 1978, <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, São Paulo, v.8, n.1, 2008.
- FERNANDES, Ciane. *Quando o todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo*. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. S. Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010. 2222 p.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOUVEIA, Valdiney Veloso; SINGELIS, Theodore; GUERRA, Valeschka Martins; RIVERA, Giovani Amado; VASCONCELOS, Tatiana Cristina. *O sentimento de constrangimento: evidências acerca do contágio emocional e do gênero*. *Estud. psicol.* (Campinas); 23(4): 329-337, out.-dez. 2006.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOUAISS, A. Villar, M. de S.; Franco, F. M. M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LEPECKI, André. *O corpo colonizado*. GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio, vol. 3, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, p. 7-11, jul. 2003.

MATIAS, Bárbara Leite. *Cotidiano de teatro de grupo no Cariri cearense: ninho de teatro e coletivo atuantes em cena*. - 2017. 206 f. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia.

MEDEIROS, Mônica. *Corpo, afeto e cognição na rítmica corporal de Ione de Medeiros: entrelaçamento entre ensino de arte e ciências cognitivas*. 2012. 324 f. Tese (Doutorado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.

MORENO, J. L. *O Teatro da Espontaneidade*. São Paulo: Summus, 1973.

\_\_\_\_\_. *Psicodrama*. São Paulo: Editora Cultrix, 1975.

BARBOSA, Lívia. *Igualdade e meritocracia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2010.

OLSEN, Mark. *As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ORTEGA, Francisco. *Genealogias da Amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PAIM, Claudia. *Espaço de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. 342 f. Dissertação (mestrado). Porto Alegre: PPGAVI Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

PAIS, Ana. *Comoção: os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. 2014. 290 f. Tese (Doutorado) – Universidade de Lisboa, Lisboa. 2014

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Viver não é sobreviver: para além da vida aprisionada*. 2013. Fala no III Seminário Internacional “A Educação Medicalizada: reconhecer e acolher as diferenças”. Disponível em: <http://www.redehumanizaus.net/63611-viver-nao-e-sobreviver-para-alem-da-vida-aprisionada-peter-pal-pelbart-primeira-parte>

PERNICIOTTI, Fernanda Araujo. *O novo ambiente midiático produzido pela editalização da cultura: o meio transformou-se em mediação*. 2015. 149 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

PRADO, Adélia. *O poder humanizador da poesia*. Trans. Bruno Costa Magalhães. Disponível em: <http://expedicoesliterarias.blogspot.com.br/2012/03/o-poder-humanizador-d-poesia.html>

SAFATLE, Vladimir. *Circuito dos Afetos: corpos políticos, desamparo, fim do*

*indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística* – 2ª edição. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

\_\_\_\_\_. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.

SERRANO, Leonardo Sebiani. *Corpografias: uma leitura corporal dos intérpretes criadores do grupo Dimenti*. 2010. 215 f. Tese (doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2010.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

## APÊNDICE - QUESTIONÁRIO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE DANÇA / ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**  
Tele fax: (71) 32837858

### QUESTIONÁRIO

*Sentir: índice criativo de uma poética cênica*

Pesquisador: Mauro Cesar Alves

[maurocesar.teatro@gmail.com](mailto:maurocesar.teatro@gmail.com)

#### Parte I

*Dados pessoais*

1. Nome: \_\_\_\_\_
2. Gênero: \_\_\_\_\_
3. Idade: \_\_\_\_\_
4. CPF: \_\_\_\_\_
5. Relação no Oitão: \_\_\_\_\_
6. Tempo no grupo: \_\_\_\_\_
7. Nacionalidade: \_\_\_\_\_
8. Cidade onde nasceu: \_\_\_\_\_
9. Cidades onde morou durante algum tempo: \_\_\_\_\_

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de não termos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desses processos. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo. (SALLES, 2009, p. 21)

## **Parte II**

### *Processos criativos antes de entrar no Oitão Cênico*

10. Poderia realizar uma descrição de suas experiências em processos artísticos antes de entrar no Oitão?

## **Parte III**

### *Outros processos Criativos no Oitão*

11. Quais foram as informações metodológicas envolvidas nos processos criativos do Oitão, durante sua permanência no grupo e que tiveram uma reestruturação ou ressignificação durante os ditos processos?
12. Qual foi para você a pertinência e continuidade da pesquisa nos processos criativos do Oitão?
13. Sobre a cultura caririense, ela está presente? Ela modificou algumas questões nesses processos?
14. Sobre os colegas (Alan Oliveira, Aline Vallim, Edmilson Soares, João Heriberto, Mauro Cesar e Suzana Carneiro) Poderia realizar uma descrição de seus colegas, (possibilidades, limites, fronteiras, informações, treinamentos, etc.) e as informações corporais adquiridas ou desenvolvidas durante o percurso no Oitão (técnicas, oficinas, rituais, etc.)?
15. Quais foram as aquisições (informações) durante sua permanência no Oitão?

## **Parte IV**

**Processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral***

16. Poderia realizar uma descrição do processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral*?
17. Especificamente no espetáculo *Cacos para um vitral* teve similitudes ou diferenças com outros repertórios no grupo?
18. No processo de *Cacos para um vitral*, como foi sua participação?
19. Poderia realizar uma descrição do processo de apresentações junto ao público do espetáculo *Cacos para um vitral*?
20. Atualmente como poderia falar de seu corpo (possibilidades, limites, fronteiras, informações, treinamentos, etc.)?
21. Poderia realizar uma descrição de suas experiências nos processos criativos em paralelo ao Oitão?
22. Sobre o processo criativo e as vivências pessoais, quais você acha que afetaram, modificaram ou colaboraram para o sua vida hoje?

**Parte V****Sugestões**

22. Poderia dar alguma outra sugestão ou fazer um questionamento sobre o trabalho no processo criativo do Oitão?
23. Por favor, anexar o *Curriculum Vitae* a este Questionário.

**Muito Obrigado**

## ANEXO C - CONSENTIMENTO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE DANÇA / ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**  
Tele fax: (71) 32837858

### **FÓRMULA DE CONSENTIMIENTO INFORMADO** (Para ser sujeito de pesquisa)

**Sentir: índice criativo de uma poética cênica**  
Nome do investigador principal: Mestrando Mauro Cesar Alves

Nome do participante: \_\_\_\_\_

#### **1. Propósito da pesquisa**

O propósito desta pesquisa é descrever o processo criativo do espetáculo *Cacos para um vitral* do Oitão Cênico, a partir de documentos de processos, anotações, informações e currículo pessoal dos mesmos, durante seu trajeto artístico-pessoal e nos processos criativos do grupo.

A pesquisa será realizada pelo estudante Mauro Cesar Alves com o fim de concluir seu trabalho de dissertação no Mestrado em Artes Cênicas, da Escola de Teatro e Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Para a realização desta pesquisa, cada participante deverá preencher um questionário com várias informações.

#### **2. O que será feito?**

Se o participante aceitar colaborar com este estudo terá que preencher um questionário com várias informações. É possível também que existam entrevistas durante o processo de pesquisa.

O questionário pedirá informações básicas sobre seu trajeto artístico-pessoal, perguntas sobre formação acadêmica, técnica e vivencial, além de seu parecer sobre outros colegas e dos processos criativos do grupo. As entrevistas estariam dirigidas do mesmo jeito.

Ademais, haverá utilização de imagens, fotografias e vídeos para processos ilustrativos meramente acadêmicos.

### **3. Riscos**

A participação neste estudo não apresenta riscos físicos ou mentais, mas se acontecer algum prejuízo como consequência dos procedimentos e sobre as informações subministradas, o colaborador será atendido por um especialista ou instância pertinente que brinde a atenção ou orientação.

### **4. Benefícios**

Como resultado de minha participação neste estudo, não terei nenhum benefício direto; mas, é possível que os investigadores aprendam mais acerca das interconexões de informações nos processos criativos e encenação das artes cênicas contemporâneas no Cariri/CE.

**5.** Eu falei com Mauro Cesar Alves sobre a pesquisa e ele tinha contestado todas minhas perguntas. Se precisar de mais informação no percurso da pesquisa posso ligar para seu telefone celular (88) 99969.0047 das 08h as 18h.

**6.** Ademais, posso falar com o Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas ao telefone (71) 32837858 das 10 AM as 2 PM.

**7.** Receberei uma copia deste formulário assinada para meu uso pessoal.

**8.** Minha participação neste estudo é voluntária. Tenho o direito de negar-me a participar ou descontinuar minha participação em qualquer momento.

**9.** Minha participação neste estudo é pública, os resultados aparecerão numa publicação acadêmica e podem ser divulgados em outras publicações ou

congressos, mas sempre com o reconhecimento de minha autoria. Assim também como imagens e fotografias.

**10.** Não perderei nenhum direito legal por assinar este documento.

## **CONSENTIMENTO**

Li, ou alguém leu para mim, todas as informações descritas nesta permissão antes de assiná-la.

Tive a possibilidade de fazer perguntas e estas foram respondidas satisfatoriamente. Por isso, aceito participar como sujeito de pesquisa neste estudo.

Nome, CPF, assinatura do sujeito e data.

Nome, CPF, assinatura da testemunha e data.

Nome, CPF, assinatura do investigador que solicita o consentimento e data.