

revista obsCênica

CIA. LCT & QUARTETO ADV

NOV|2025
NÚMERO 01



sumário

- 6 SOBRE PRESENÇAS INTRA-MUNDOS
Christine Greiner
- 10 TEATRO, UMA (AUTO)ANÁLISE
Janaina Leite
- 19 POR UMA FILOSOFIA DA DESFRAGMENTAÇÃO
Giovane Rodrigues
- 28 CORPO PRESENTE
Juliano Gentile
- 31 PRODUÇÃO DE PRESENÇA
³³Andreia Yonashiro | ³⁷Christine Greiner | ³⁵Helena Vieira
³⁴Sergio Abdalla | ³²Wagner Schwartz | ³⁶Welington Andrade
- 38 SINFONIA CAPITAL
dramaturgia 1º Movimento
- 45 PROGRAMA DE IMPROVISACÃO SILENCIOSA
Guilherme Marques
- 60 A DISJUNÇÃO COMO POÉTICA DA PRESENÇA
Aline Filócomo
- 67 ENTERRAR, CALAR, MUSICAR
André Goldfeder
- 87 QUE AS COISAS POSSAM DIZER AS COISAS QUE
QUEREM FALAR
Beatriz Mendes
- 95 ALCANÇAR (TODAS) AS SINGULARIDADES |
POUCO SE FODER PARA AS SINGULARIDADES
Tadzio Veiga
- 47 FORMA MUSICAL SINFONIA
quarteto ADV e Cia. LCT
- 49 MÚSICA ÉPICA
Daniel Muller | Roberto Sporleder
- 51 GROOVE DA SIBÉRIA
Daniel Muller | Rui Barossi
- 56 RÉQUIEN
Daniel Muller



editorial

Encher de vãs palavras muitas páginas
E de mais confusão as prateleiras
Tropeçavas nos astros desastrada
Mas pra mim foste a estrela entre as estrelas
Caetano Veloso

Há pouco mais de dois anos, quando começamos a imaginar uma revista que pudesse acolher discussões sobre presença, teatro e práticas artísticas contemporâneas, sabíamos que enfrentaríamos uma tarefa difícil: falar sobre o que escapa o tempo todo. A presença é, por definição, algo que não cabe inteiramente em palavras. E talvez seja justamente por isso que precisamos tentar – não para capturá-la, mas para deixar vestígios da sua passagem.

Obsceno, para nós, não é o que se mostra por completo, mas o que transborda o quadro, o que perturba a forma, o que insiste em invadir a cena. É a vida que se infiltra na cena, a cena que não está preocupada com a boa moral da vida, a vida que resiste a ser domesticada pela representação.

Nesta primeira edição, reunimos textos que pensam a presença, o teatro, a criação por caminhos diferentes: da reflexão filosófica de Hans Ulrich Gumbrecht aos diálogos entre artistas e pesquisadores durante diversos encontros realizados entre 2024 e 2025 na primeira etapa do projeto O fim do homem, da Cia. LCT e Quarteto ADV. Falamos sobre corpo e as artes do corpo – teatro, dança, performance –, sobre a música, mas também sobre o que escapa do humano: as matérias, os tempos e as presenças que nos atravessam.

Cada artigo é uma tentativa singular de pôr a presença em movimento. Não buscamos consensos, há tempos nossa busca é habitar o dissenso: valorizamos as contradições, as brechas, os instantes em que o pensamento se desorganiza e dá lugar ao imponderável. Os textos aqui reunidos, de convidados, selecionados por chamamento público, são acompanhados de fragmentos de dramaturgia, partituras musicais e fluxogramas criativos ligados à peça Sinfonia Capital. Um mosaico de vozes e práticas que alimentam nosso trabalho.

Aprendemos nesses anos que não existe autoria solitária. Esta revista é feita de encontros – de generosidade, de trocas, de corpos que se colocaram em risco para pensar e criar. Que essa condição de trabalho coletivo, sustentada por políticas públicas de acesso à cultura, permaneça. Que os olhos sigam abertos e as mãos, sempre prontas para a luta. A Lei de Fomento ao Teatro é uma conquista ímpar e desestabilizadora no modo de pensar produção artística continuada, por isso está sempre sob ataque.

Ao completar 20 anos, a Cia. LCT e o Quarteto ADV celebram uma trajetória feita de encontros, riscos e criação coletiva. Esta revista é um presente a esse passado árduo e generoso – e uma aposta cega no futuro.

Cia. LCT e quarteto ADV
novembro 2025



REVISTA OBSCÊNICA

VOLUME 01, NÚMERO 01 (ANUAL)

Este projeto foi contemplado pela 43ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa



expediente

Editor

Carlos Canhameiro

Conselho Editorial

Cia. LCT

Carlos Canhameiro

Daniel Gonzalez

Michele Navarro

Paula Mirhan

Rodrigo Bianchini

Quarteto À Deriva

Daniel Muller

Guilherme Marques

Roberto Sporleder

Rui Barossi

Fotos e Imagens

Christian Pianna (capa, pg. 5, 18, 59, 66, 86 e 108)

Mariana Chama (pg. 9, 27, 30, 38, 44, 50, 55, 94 e 107)

Projeto e diagramação

Carlos Canhameiro

Revisão

Cia LCT

Quarteto ADV

Claude

www.cialct.com.br

cialct@gmail.com

@cia.lct

Rua Dom José de Barros 306

República - São Paulo/Sp 01038-100

São Paulo - SP

novembro 2025



Christine Greiner

SOBRE PRESENÇAS INTRA-MUNDOS

A minha primeira tentativa de formular um estudo sobre a presença do corpo nas artes e na vida cotidiana, foi em 2010 quando publiquei o livro *Corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações*. Na época, inclui um pequeno texto que falava da presença do corpo e suas microcomunicações.

Durante a pesquisa, eu havia lido o livro organizado por André Lepecki (2004) que girava justamente em torno deste tema e criava uma espécie de genealogia filosófica da presença. De acordo com Lepecki, após o impacto da noção de *dasein* (ser-aí) concebida por Martin Heidegger, da crítica às técnicas de regimentação construída por Michel Foucault e das releituras de Gilles Deleuze e Felix Guattari acerca do “corpo sem órgãos” proposto por Antonin Artaud; corpo e presença passaram a desestabilizar radicalmente os pontos de partida epistemológicos usados para analisar a arte e, especialmente, as artes do corpo (dança, teatro e performance).

Mas as discussões não paravam por aí. Outros pensadores como Jacques Derrida começaram a propor uma metafísica da presença que seria como o desejo potente e inexprimível de um significado. Ou, como observou Eric Landowski, um modo de presença no mundo como uma forma de atenção sensível ou um acordo imediato com as coisas, as pessoas e os pequenos acontecimentos que se encadeavam uns aos outros, construindo uma trama narrativa sem outra preocupação a não ser aquela do instante que estaria por vir. Para todos esses autores, a presença do corpo seria o que dá visibilidade ao pensamento e à interioridade que constitui as subjetividades, incluindo sonhos, desejos, emoções e sentimentos.

Outro pesquisador que me trouxe insights importantes foi o historiador da medicina Shigehisa Kuriyama (1999). Nos seus estudos acerca das divergências entre as medicinas da China e da Grécia, Kuriyama concluiu que a presença nada mais é do que um certo tônus muscular que se pronuncia no momento em que um corpo é exposto ao olhar do outro, suscitando inúmeros deslocamentos. O geógrafo Augustin Berque (1993:45-48) identificou isso como um “olhar que institui”, recorrendo a uma noção japonesa conhecida como *mitate-e* que seria uma espécie de renovação da forma através do deslocamento de uma imagem ou movimento presente em outra experiência e que passaria a ser transportada para a situação que está em jogo no presente.

Seria uma espécie de “ver como” que não deve ser entendido como imitação, mas sim, como a expressão de um sentido próprio a partir de uma outra referência. Em outras palavras, o mesmo se valorizaria a partir da referência ao outro.

Há algo potente nessas propostas no sentido de que a presença nunca se dá em si mesma, mas sempre a partir de algum tipo de alteridade. É assim também que os processos imaginativos e perceptivos se organizam sem distinguir o que vem de dentro e o que vem de fora, de si mesmo ou do outro.

Karen Barad (2007) chamou esses movimentos de intra-ação. Ou seja: uma ação que atravessa e não fica apenas entre duas instâncias. Neste contexto, a história da presença do corpo em movimento seria também uma história do movimento imaginado que se presentifica em ação, atravessando mundos diversos.

Desse modo, diferentes estados corporais são gerados o tempo todo e as imagens sensóricomotoras não são necessariamente imagens visuais, mas ações constituídas no momento em que alguma coisa está acontecendo.

Quando pegamos um objeto, por exemplo, há muitas modificações que ocorrem ao mesmo tempo. William James (apud Lapoujade, 2017) já havia proposto, no final do século XIX, que a produção de movimento é sempre guiada por uma sensação e a geração de movimento é a resposta para a chave sensorial. Por isso, ainda que ações motoras sejam semelhantes, há sempre uma grande diferença entre pegar um copo e uma metralhadora. O que muda radicalmente são as mediações e as organizações das metáforas do pensamento.

Um dos pontos de partida para compreender como a presença do corpo se organiza como uma ação política é o reconhecimento da materialidade do corpo. Este assunto tem sido estudado há séculos mas, ainda hoje, há uma tendência para se pensar a materialidade como algo estritamente biológico, evocando a clássica dualidade cartesiana (*res cogitans* e *res extensa*).

Judith Butler é uma autora que vem debatendo este tema amplamente e observa que muitos pesquisadores continuam insistindo nessas dualidades que afetam a discussão de gênero, assim como, a da presença do corpo e suas performatividades políticas.

Nenhum corpo é dado a priori e por isso nunca abriga ou contém a história. A materialidade corpórea e a sua presença se constituem historicamente em uma trama sónica que não distingue natureza e cultura. O que se presentifica são sempre instabilidades e modos de existência que pedem por instaurações, como bem observou Étienne Souriau (apud Despret, 2023). Não basta existir é preciso instaurar um modo de existência que, de certa forma, seria também um estado de presença.

Autores como Donna Haraway, Anna Tsing, Antonio Bispo e Isabelle Stengers fazem coro a esta proposição que, além de não trabalhar com a dualidade natureza e cultura, amplia a discussão para vidas mais que humanas.

Isso significa que se a presença se constitui a partir do outro que aciona em nós estados corporais de atenção e sensibilidade, este outro não precisa ser necessariamente humano, mas pode estar relacionado a uma pluralidade de animacidades (Chen, 2025) que nos afetam o tempo todo, sejam elas bactérias, metais, animais, minerais, vegetais e até mesmo espectros.

Reconhecer que vidas mais-que-humanas são dotadas de interioridade, abre caminho para o que tem sido chamado de cosmopolítica. A consciência de que não estamos sós, seja no palco, na terra, na floresta ou em nossos sonhos escancara novos modos de existência, novas chaves de comunicação e uma linha de força que catapulta a política para a polis, para a multiplicidade de ambientes e pulsões de vida.

Há muito a aprender sobre presença do corpo com essas outridades e não precisamos recorrer a hipóteses transcendentais. Afinal, trata-se do reconhecimento de que estar presente é estar presente coletivamente e não em uma clausura de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barad, Karen Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Duke University Press, 2007
- Berque, Augustin Du geste à la cité. Formes urbaines et lien social au Japon, Paris, Gallimard, 1993
- Chen, Mel Y. Animacidades, biopolítica, materialidade racial e afeto queer. Trad, Erneste. N-1 edições, 2025.
- Despret, Vinciane Um brinde aos mortos, histórias daqueles que ficam, trad. Hortensia Lencastre. Ed n-1, 2023.
- Greiner, Christine Corpo em crise, novas pistas e o curto-circuito das representações. Ed Annablume, 2010.
- Kuriyama, Shigehisa The Expressiveness of the Body and the divergence of Greek and Chinese Medicine. Zone Books, 1999.
- Lapoujade, David William James, a construção da experiência, trad. Hortensia Lencastre. n-1edições, 2017.
- Lepecki, André (ed) Of the Presence of the Body. Wesleyan University Press, 2004.
- Butler, Judith Corpos que Importam, trad. Veronica Daminelli, Daniel Yago Françoli.n-1 edições ; Crocodilo Edições, 2019.



Janaina Leite

TEATRO, UMA (AUTO)ANÁLISE*

POTENCIALIDADES E LIMITES DA AUTORREPRESENTAÇÃO EM CENA

Em 2013, escrevi um artigo para a revista Sala Preta intitulado “Transgressões e estigmas nos modelos de representação autobiográfica”. As transgressões diziam respeito às profundas transformações sofridas pelo modelo autobiográfico canônico erigido a partir do fim do século 18, coroando o sujeito moderno enquanto paradigma de subjetividade do mundo capitalista e burguês.

A concepção de indivíduo que toma forma com a sociedade burguesa é a de um ser responsável e autônomo, que se faz por si mesmo; que tem que fazer seu caminho na vida e que deve encontrar seu lugar na sociedade. Essa representação de um devir individual portador de transformação integra as noções de concorrência, de risco, de luta pela vida, mas também de amostragem de alternativas, de escolha. (Delory-Momberger, 2009, p. 103)

Se a forma autobiográfica por excelência agrupava noções de finalidade, causalidade e progressão – permitindo ao sujeito organizar retrospectivamente sua trajetória e identificar os passos que o levaram até o presente, numa lógica de progresso e superação –, as “transgressões” mencionadas no artigo apontam para um abalo dessa perspectiva: a de um sujeito unitário e coeso.

A sociedade do consumo e do espetáculo passa a exigir uma multiplicidade performativa e um trânsito muito mais veloz entre funções, lugares e experiências. Soma-se à mudança de modo de vida a concepção, preconizada pela psicanálise, de um sujeito “cindido” entre consciente e inconsciente e uma ideia de memória não só falível, mas também fabular. Nesse contexto, explodem as experimentações sobre a linguagem que buscam refletir esse sujeito multifacetado e que, por desconhecer a si mesmo, pode inventar-se através do gesto criador. Autonarrar-se passa a ser também um ato performativo sobre o presente e si mesmo.

Já os “estigmas”, no título do artigo, se referem a algo que eu tateava ali, ainda sob o calor de trabalhos inaugurais na minha trajetória, como Festa de separação: um documentário cênico (2009) e Conversas com meu pai (2014), ambos trabalhos autobiográficos que já anunciavam certas delicadezas nesse incerto trânsito entre arte e vida. A maior delas, certamente, é a aproximação com uma zona que muitos vão chamar de “terapêutica”; a outra – sobre a qual não me estenderei aqui – é a natureza ética desses trabalhos ao lidar com documentos, não atores, fatos pessoais, exposição da vida pessoal e alheia.

Gostaria de me dedicar ao ponto específico da suposta, da possível, da suspeita dimensão terapêutica desses trabalhos, aproveitando também a ocasião da escrita deste texto para refletir sobre os rumos que a representação autobiográfica vem tomando na cena contemporânea e partilhar alguns questionamentos sobre minha posição em relação a isso tudo.

Intimidade e extimidade em cena

De forma empírica e intuitiva, em um primeiro momento, iniciei um intenso processo de elaboração autobiográfica que resultou em espetáculos reconhecidos como *Conversas com meu pai* (2014), *Stabat Mater* (2019) e *Camming: 101 noites* (2020). Foram 14 anos elaborando, através da arte, a dimensão traumática de uma família disfuncional, um pai alcoólatra, uma latente relação incestuosa e, ainda, a experiência de um estupro sofrido na adolescência por um desconhecido.

Minha trajetória profissional está ligada ao teatro de grupo em São Paulo, dentro do Grupo xix de Teatro, mas, em um dado momento, tornou-se urgente me debruçar sobre esses temas pessoais e enveredei para um trabalho mais autoral, fora da companhia. Como costumo dizer – meio brincando, meio a sério –, “uma peça autobiográfica é aquela que é impossível não fazer”. Algo da ordem do chamado, com um grande senso de urgência, que se aproxima da sensação de um encosto!

Essa investigação pessoal e estética transformou-se também em uma pesquisa acadêmica, que deu origem, entre o mestrado e o doutorado, a duas obras: *Autoescrituras performativas: do diário à cena* (publicado pela editora Perspectiva em 2015) e *O feminino e a abjeção: ensaios sobre a (ob)cena contemporânea* (publicado pela editora Annablume em 2025). Em ambas, assim como nos processos de criação dos espetáculos que compõem a pesquisa, minha principal interlocução teórica foi, sem dúvida, a psicanálise. Na primeira, mais fortemente Freud e Lacan (que, a meu ver, trazem ao teatro uma perspectiva ímpar para pensar o “real”); na segunda, Julia Kristeva e Melanie Klein, além de inúmeras interlocuções que cruzam arte e psicanálise, como Hal Foster, João A. Frayze Pereira, Vladimir Safatle e Tania Rivera.

Toda essa exploração de uma autorrepresentação na cena brasileira foi algo bastante pioneiro e me colocou, hoje, como uma referência, tanto nacional quanto internacionalmente, no que se convencionou chamar de “teatros do real”. E, se menciono esse fato, é justamente para tentar problematizar essa posição.

A verticalidade da pesquisa, certamente, e também esse posto de “referência”, consagrado por certo circuito de mídia, crítica, premiação e espaços formativos têm trazido até mim artistas (e aspirantes) que passam a me procurar para trabalhar um tema ou material autobiográfico em um projeto autoral. São dezenas e dezenas de pessoas, em quase 15 anos, buscando uma interlocução que, cada vez mais, foi revelando seu potencial, e seus perigos, justamente pela zona híbrida entre arte e vida em que se colocavam.

O trauma, quase sempre presente, e o teatro como uma mediação possível (uma linguagem) é capaz de dar algum contorno a esse vazio, realizando o salto simbólico que Lacan propunha no encontro com o real traumático. Vi isso acontecer inúmeras vezes e sustentei, como pude, com as ferramentas que fui criando – e sim, todas oriundas da arte e da psicanálise –, um espaço de escuta e perlaboração.

Fui mergulhando cada vez mais nesse espaço processual, profundamente criativo, do trabalho dessas pessoas sobre suas questões mais íntimas. Pessoas, devo dizer, de diversas áreas, já que a perspectiva de um “teatro documentário” inclui hoje, com naturalidade, o trabalho com “não atores”. Isso expandiu meu campo de atuação e me colocou em contato com jornalistas, psiquiatras, historiadores, fotógrafos, trabalhadores sexuais, músicos e “interessados em geral”, que eu recebia da mesma forma, buscando com cada um e cada uma um modo de trabalhar suas questões e temas.

Por outro lado, em contraste com esse espaço de intimidade e extrema vulnerabilidade que me era confiado, um outro impulso, da ordem da convicção e da afirmatividade, também movia grande parte desses artistas. A cena contemporânea – e eu diria, a sociedade de modo mais amplo – vem sendo revista, nos últimos anos, a partir da perspectiva das micropolíticas. O lugar de cada um, cada uma, na estrutura social, sua origem, sua biografia, inclusive sua ancestralidade, passam a legitimar ou não sua posição de enunciação. Dessa forma, a cena atual assiste a um boom de obras autorreferenciais; a maioria delas tematizando aspectos de gênero, raça e diversidade de corpos.

Esse fenômeno político, que de fato vem revolucionando as estruturas do teatro, e não só, no que toca à luta legítima por representatividade, encontra na autoperformance, no depoimento pessoal, no testemunho – para usar termos da linguagem dita documental – importantes ferramentas de expressão. Nada de um sujeito “neutro”, quase invariavelmente o branco “desracializado”, pretensamente universal, que detinha a máxima da representação para se autofabular em tudo, todas e todos. Agora, vigilantes e autovigilantes, o “lugar” de fala de cada um não pode mais ser ignorado.

Buscando observar aqui a convergência de fenômenos que possam explicar a explosão de trabalhos autobiográficos na cena contemporânea, gostaria de acrescentar ainda alguns aspectos culturais da performance pública do self na contemporaneidade, a partir do fenômeno das redes sociais. Paula Sibilia, em seu livro *O show do eu* (2016), discute o fenômeno da “extimidade” e das subjetividades “alterdirigidas” no contexto atual. Em vez de culpabilizar a tecnologia pelo exibicionismo pessoal que assola as redes, a autora inverte o problema e se pergunta sobre os fatores culturais e sociais que determinaram uma profunda transformação nos modos de subjetivação contemporâneos e que passaram a exigir artefatos tecnológicos capazes de permitir a expressão, em tempo quase real, dessa vertiginosa performance do “eu”.

Com o declínio das grandes instituições, como a Igreja e a família, a política em descrédito e o espaço público destituído de seu potencial de arena, o sujeito contemporâneo, muito mais do que o moderno, que ainda distinguia as instâncias do público e do privado tentando preservar o segundo do primeiro, transforma os espaços públicos, reais e virtuais, em palcos pessoais: “sets” dos espetáculos diários consagrados a promover o eu.

Reflexo do estágio atual do capitalismo e da sociedade do espetáculo, a expressão de si toma novos contornos, diversos daqueles que fomentaram, ao longo do século 19, a valorização da intimidade. “Cada vez mais privatização individual, embora cada vez menos refúgio na própria interioridade” (Sibilia, 2016, p.77). É interessante que a autora recupere a tradição dos longos monólogos interiores dos romances do século 19 que insuflaram milhares de jovens a escreverem seus próprios diários, mas que seriam, em seguida, trancados a sete chaves, como tesouros preciosos de uma subjetividade ameaçada pelas convenções e exigências do mundo público.

Essas práticas estavam atreladas ao paradigma subjetivo do Homo psychologicus; isto é, “um tipo de sujeito que se supunha dotado de vida interior e, por isso, voltava-se para dentro de si com o objetivo de minuciosamente construir o seu eu em torno de um eixo situado nas profundezas daquela interioridade psicológica” (p.82). Tal processo exigia um debruçar-se intenso e vagaroso tanto sobre si quanto das intrincadas relações do eu. A era dos romances, com suas centenas de páginas descrevendo fatos cotidianos aparentemente banais, mas que prescrutavam os mínimos movimentos da interioridade do sujeito, parece algo superado. Em tuítes e stories, no fluxo da “rolagem” de telas, é preciso ser capaz de capturar, em segundos de imagem e em pouquíssimas palavras, a atenção do espectador. Hoje, como diz Sibilia, “nossas narrativas vitais ganharam contornos audiovisuais, inclusive multiplataformas, ou transmidiáticos; e, de modo crescente, também demandam uma interatividade imediata” (p.80). Essa expressão e interação em tempo real do eu determinam o que a autora chama de subjetividades alterdirigidas.

Nas artes, essa fixação pelo real e pela autenticidade do eu não é menos verdadeira. No entanto, o que poderia ter um potencial crítico e estético enorme – vistas as proporções que tal fenômeno tomou nas vidas de todo cidadão médio com acesso aos meios de comunicação e à internet – se converte facilmente em reprodução ideológica, se não refletirmos sobre as bases a partir das quais esse eu vem se autoenunciando em cena.

Psicanálise implicada

Parafraseando João A. Frayze-Pereira em seu Arte, dor (2005), quando fala de sua abordagem sobre as artes a partir de uma psicanálise implicada, e não aplicada, costumo dizer que meu encontro com a psicanálise também é dessa natureza. Em meus processos criativos – e naqueles em que atuei como provocadora –, a teoria psicanalítica

não vinha para explicar, mas para implicar seus agentes em processos programáticos, performativos e subjetivos, nos quais o sujeito toma conceitos e ideias como atravessamentos, como disparadores de movimentos que devem, para serem efetivos, engajar seus processos psicofísicos e suas performances sociais e culturais.

Implicar e alterar seu corpo e seu meio, dentro e fora da cena, dentro e fora do teatro. Processos esses que eram, efetivamente, atos de linguagem sobre conteúdos traumáticos, movidos pela pressão das “marcas” que, como diz Suely Rolnik em “Pensamento, corpo e devir” (1993), carregam o germen da criação. Através da violência dessas marcas,

rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos. Podemos dizer que a cada vez que isso acontece, há uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, que nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. – que venha encarnar o estado inédito que se fez em nós. (p. 242)

A relação com o trauma é crucial na arte contemporânea e encontra na psicanálise conceitos fundamentais, a começar pela noção de “real”, que em nada se confunde com “realidade”. A perspectiva do real, que surge com Freud a partir do trabalho com o negativo e a pulsão de morte – e que será amplamente desenvolvida por pensadores e psicanalistas, como Melanie Klein e Lacan – aponta para o “impossível da simbolização”. Ou seja, se de um lado o campo simbólico medeia e assegura nossa capacidade de representar o mundo pela linguagem e pelo imaginário; de outro, existe – ou resiste – o real: essa margem informe que nos lembra, através dos sintomas, dos sonhos, dos estados-limite, da loucura e do desejo, que em toda imagem há uma matéria bruta, da ordem do informe, uma “excrecência terrível, abismo onde nada se vê e diante do qual o homem vacila” (Rivera, 2014, p. 69).

Em seu livro *O avesso do imaginário*, Tania Rivera parte da psicanálise para pensar o estatuto do “real” na arte contemporânea e conclui que na vida, e também na arte, esse ponto que a representação não alcança é justamente o que faz “apelo à linguagem e incita seu entrelaçamento com o visível para a produção de imagens que vêm contornar esse ponto cego” (p. 68).

Nesse sentido, análise e arte se encontram, porque em ambas a expressão provém daquilo que a excede (Frayze-Pereira, 2005). A meu ver, o que o analista faz, assim como o artista, é o trabalho impossível – trata-se de um paradoxo – de tentar dar forma ao inominável. Uma expressão possível, nunca conclusiva, da “violência das marcas” em nós.

O espetáculo: “final de análise”?

Nesta mais de uma década e meia acompanhando processos autobiográficos, vejo a potência do trabalho com as marcas, a emergência dos temas, dos materiais, os dispositivos de elaboração que lhes conferem plasticidade. Ou seja, vejo experimentos

na linguagem – através de cenas, movimentos, imagens, vídeos – tanto quanto vejo mobilidade nos conteúdos pessoais que suscitaram a pesquisa, garantindo, sim, um lugar terapêutico em relação a temas e questões disparadoras. Abusos, violências, lutos, migrações geográficas, transições de gênero – posso afirmar que esses processos criativos atuavam diretamente sobre os processos psíquicos de seus criadores e tinham consequências concretas em suas vidas.

Um trabalho sobre a linguagem, disparado pelo encontro com o real traumático e que dá mobilidade ao vivido, me parecia ser também algo próximo ao que a análise propõe e comecei a me perguntar mais profundamente qual era a natureza desses processos que eu acompanhava. Sobretudo ao me deparar com situações bastante extremas – obscenas, eu diria – no sentido de que o anteparo da cena se esgarçava completamente, dando lugar a um real emergente, por vezes ameaçador.

Nos últimos anos, comecei a experimentar uma profunda frustração quando esses trabalhos saem do espaço laboratorial, ensaístico dos processos criativos, e convergem seus materiais e enunciados para o modo “espetáculo”. Aquela matéria informe, inflamada, estranha, de repente se adapta às convenções teatrais, a certas expectativas narrativas que, não raro, tocam o drama e suas máximas de superação – ainda que sob a roupagem performativa dos microfones e da metalinguagem – ou buscam os tais “universais” para não correr o risco da acusação de algo narcisista ou, justamente, terapêutico. Amparam-se também nas máximas dos lugares de fala, para garantir esse outro universal que é o “político”, atestando a relevância de seu tema ou assunto sob a perspectiva do pertencimento a um grupo oprimido.

Vejo, não raro, as contradições, os fracassos, as dúvidas, as angústias da vida se retraindo diante de uma cena que se pretende coesa, lúcida, irrepreensível, afirmativa, para poder fazer justiça à legitimidade de seus temas.

Interrogo-me sobre essa frustração na passagem do processo ao espetáculo e busco, mais uma vez, a psicanálise como interlocutora. Aprendo que o trabalho sobre o real não é da ordem do fechamento, da conclusão, do acabamento. Não é da ordem de uma suposta autoridade no saber de si, mas, ao contrário, da sustentação da angústia de não ser possível saber de si completamente. O final de análise seria assim, segundo Lacan, algo da ordem dessa abertura para o não saber.

Ao me deparar com certas formas de fechamento do discurso na forma “espetáculo”, penso que o “não saber” que emerge do trauma – e que seria o motor de pura transformação, porque potencialmente pode colapsar o simbólico, exigindo um salto de criação desconhecido para todos – corre o risco de se converter em posição de autoridade: sobre si e sobre os outros de si que o discurso enuncia nesses tempos de polaridades.

Legitimado pela sua dor, o “eu” estreia seu espetáculo de sexta a domingo. Ele diz verdades, ele é coerente, irrepreensível; afinal, “sua dor”... O público, hiperconsciente, hipervigilante, também sabe o seu “lugar”; afinal, a dor dela, dele, delu.

Em algum momento, para defender o que aparecia como uma acusação de “terapêutico” dirigida a trabalhos autobiográficos, reivindiquei a ideia de “final de análise” como uma resposta possível. Afinal, não recuso a possibilidade de que o trabalho sobre conteúdos pessoais tenha essa dimensão curativa, mas somente se entendermos cura sob a ótica de uma trans-forma-ção que pressupõe uma abertura radical através da e na linguagem. Essa abertura na forma renova a arte tanto quanto a vida.

Mas, a meu ver, os espetáculos cada vez mais refletem um fechamento do saber, de si e do outro, revelando, na forma e no discurso, algo como um imperativo da “transparência”. Algo bem distante do que o autor Édouard Glissant defendeu, já nos anos 1980, como a sustentação de uma “ética da opacidade”, através da defesa da “subsistência em uma singularidade não redutível” (2008, p.53).

Qualquer semelhança com as expressões individuais e com os debates, ou a impossibilidade deles, nas redes sociais não é mera coincidência.

Sigo extremamente interessada nos profundos processos das pessoas na lida com o trauma. Sigo fascinada pelos meios complexos e contraditórios através dos quais cada um se torna quem se é. Sigo crendo que a arte é, em si, uma das mais potentes ferramentas de trânsito entre o real e o simbólico, capaz de sustentar essa indiscernibilidade perigosa, sem se perder completamente no desfazimento da linguagem e do sujeito, como acontece na experiência da loucura.

Resta saber o quanto o teatro, ao se ideologizar tão intensamente no jogo de forças sobre as representações dos sujeitos, ainda resiste como espaço de transgressão e renovação da linguagem e dos modos de ser.

Talvez por isso eu tenha pensado tanto na clínica. Quem sabe inverter os termos, trazendo para o processo analítico as ferramentas que esses anos no teatro me deram – entendendo que a análise é um processo po-ético de (des)construção de si, e que, neste momento histórico, para uma desejável abertura da experiência em direção aos seus impossíveis, seja melhor evitar o “espetáculo”.

* este texto foi originalmente publicado na Revista Brasileira de Psicanálise

“Teatro, uma (auto)análise”

Autora: Janaina Leite

Rev. Bras. Psicanálise, v. 59, n.3, 285-294, 2025

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Delory-Momberger, C. (2009). Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade. In H. Galle, A. C. Olmos, A. Kanzevolsky & L. Z. Izarra (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia* (pp. 95-109). Annablume; Fapesp; fflch-usp.
- Frayze-Pereira, J. A. (2005). A flutuação do olhar: artes plásticas e psicanálise implicada. In *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise* (pp. 55-78). Ateliê Editorial.
- Glissant, E. (2008). Pela opacidade (H. T. Groke & K. P. Costa, Trans.). *Revista Criação & Crítica*, 1, 53-55. <https://tinyurl.com/cfueafev>
- Leite, J. (2013). Transgressões e estigmas nos modelos de representação autobiográfica. *Sala Preta*, 13(2), 86-92. <https://doi.org/pwhf>
- Leite, J. (2017). Autoescrituras performativas: do diário à cena. *Perspectiva*.
- Leite, J. (2025). O feminino e a abjeção: ensaios sobre a (ob)cena contemporânea. Annablume.
- Rivera, T. (2014). O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise. Cosac Naify.
- Rolnik, S. (1993). Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, 1(2), 241-251.
- Sibilia, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Nova Fronteira.



Giovane Rodrigues

POR UMA FILOSOFIA DA DESFRAGMENTAÇÃO

A PARTIR DE SINFONIA CAPITAL

Peço licença ao leitor para abrir esta conversa sugerindo algumas teses filosóficas muito gerais, prometendo oferecer-lhes alguma justificativa nas próximas páginas. Se elas são difíceis de engolir assim a seco, talvez caiba a analogia: tapamos nossos narizes e engolimos de uma vez os xaropes azedos de nossa infância, na esperança de que bons efeitos compensem essa pequena violência. Sustento a analogia, mas sem prometer a cura; limito-me a sugerir, como os bons efeitos do xarope amargo, um diagnóstico e potencial tratamento. Às tais “teses filosóficas muito gerais”, então: Nossa experiência tem se fragmentado e, com isso, nosso acesso a nós mesmos tem se tornado cada vez mais estreito; Dado o modo como atualmente avança nossa tecnologia e seus motores econômicos, a fragmentação tende a aumentar na mesma proporção em que o acesso a nós mesmos se fecha; Por outro lado, certas experiências artísticas andam na contramão dessa tendência fragmentadora; E, por isso, essas experiências devem ser recebidas com entusiasmo.

Antes de passar às insuficientes justificativas para essas teses, algum contexto. Este ensaio é uma reação ao espetáculo criado pela Cia. Les Commediens Tropicales e pelo quarteto À Deriva, encenado no segundo semestre de 2025, no Cine Dom José¹: Sinfonia Capital – em tempos de segunda mão. A peça inspirou-se em O fim do homem soviético, da autora bielorrussa Svetlana Aleksievitch. – Pois bem, trato esse espetáculo (e muito do que o envolveu) como uma daquelas experiências de contramão que mencionei agora há pouco. Por isso a recebi com real entusiasmo, e como ocasião para refletir a respeito de nosso presente e do futuro que a arte pode nos prometer.

Nos últimos versos de “Conversando no bar”, Milton Nascimento e Fernando Brant apontam para uma garrafa de cerveja no centro de sua mesa e, em torno dela, desenham círculos concêntricos cada vez mais amplos: primeiro a mesa sobre a qual está a garrafa e, em volta da mesa, velhos e moços lembrando o passado e, em volta desses amigos, outras mesas com conversas mais ou menos iguais e, em volta das conversas, as ruas do bairro em que os transeuntes tocam suas vidas normais e, em

volta das ruas, “uma cidade sonhando seus metais” e, em volta da cidade... um convite para que o ouvinte desenhe círculos mais amplos, até (quem sabe) o infinito. Imagino que, entre os leitores deste ensaio, haverá aqueles que não acharão de todo descabida esta minha interpretação dos versos de Milton e Fernando: a de que o infinito está contido ali na garrafa de cerveja. De que só compreendemos a garrafa a partir do infinito, e de que o infinito se dá a ver por intermédio da garrafa.

Se for brasileiro, o leitor tem uma boa ideia do que significa uma garrafa de cerveja sobre a mesa do bar. Aliás, é justamente porque pertence ao círculo dos brasileiros (que envolve, mais exteriormente, todos os círculos concêntricos mencionados na canção) que o leitor conhece o significado desse centro das nossas circunferências. A cerveja motiva a conversa, e a conversa torna a cerveja um símbolo. O bar é bar na medida em que desenha um círculo contendo pessoas dispostas a se encontrar em volta da cerveja, seu ponto central – ou seja, ele se define, em parte, por seu interior. Mas também o seu exterior o define, pois ele não seria o boteco de que temos falado se não estivesse naquela cidade, no entrecruzamento daquelas ruas que o ligam à casa, ao escritório, ao litoral (com que sonham, nos dias úteis, belo-horizontinos e paulistanos!) e, quem sabe, aos Andes, às Guianas, à Terra do Fogo. Que o leitor agora me desculpe se complico o óbvio: fora do círculo, a cerveja seria qualquer coisa, menos o que significa para nós a cerveja; e, sem os círculos, o litoral seria para nós qualquer coisa, menos o sonho dourado que a praia significa para os paulistanos assoberbados por seus escritórios. Cada elemento arbitrário para o qual aponto é o centro em torno do qual vive um mundo que dá sentido ao centro e que dele extrai o seu sentido. E, de modo ainda mais geral: qualquer uma coisa que nós julgemos ter sentido, só tem sentido pelas relações mútuas com todas as outras coisas que a cercam. (Quando digo “todas”, quero dizer isso mesmo. Torço para que o leitor encontre em outros lugares as justificações para esse holismo que não devo justificar mais extensamente aqui.)

Que isso seja óbvio ou absurdo, eis algo que se pode testar, a partir de outros exemplos, talvez melhores. Siga comigo os círculos concêntricos, como se estivesse comigo na noite de 21 de agosto de 2025. Em pé, junto à larga porta de entrada da sala de cinema, espiamos o Cine Dom José (República, São Paulo). Vai começar a Sinfonia capital. No ponto zero (o centro da sala de cinema), fala um homem indignado por ter visto seu país (e ele próprio) trocar o sonho de uma sociedade justa, prometida pelo socialismo soviético, por Big Macs; esse homem que fala está revestido por trajes que o identificam inequivocamente como russo, inequivocamente como soviético; ao seu redor, veem-se abundantes cadeiras elegantes, vermelhas e encouraçadas; ao fundo, uma tela imensa em que se projeta o desespero de Aleksandr, o protagonista do clássico de Tarkóvski, que decide dar-se em sacrifício para salvar seu mundo em decadência; a trinta metros da tela, e tendo ainda como centro a fala do homem soviético, algumas dezenas de espectadores fecham o largo círculo na sala de projeção; quem seguir expandindo a

a circunferência verá a fachada do Cine Dom José, o antigo Sport Club Germânia (rebatizado em 1942 como “Esporte Clube Pinheiros”), com seus pôsteres pornô discretamente à mostra, as indicações de “para maiores de 18 anos”, e em meio a esses pôsteres e cartazes a indicação de que naquela noite de agosto se encena a Sinfonia Capital – em tempos de segunda mão (em letras menores: “livremente inspirada em O fim do homem soviético, de Svetlana Aleksievitch”); alargando ainda mais o círculo, o observador vê o caos em que se tornou a Rua Dom José de Barros: sem asfalto ou calçamento, tomada por máquinas sobre o chão de terra que haverá de, em breve, ser outra vez asfaltado, revitalizado; alguns passos atrás, em torno ainda do nosso centro, vê-se um perímetro que agora contém dançarinos de break com sua caixa bluetooth tocando The Sugarhill Gang, uma festa de samba-rock, outra de samba-samba, alguns moradores de rua, alguns boêmios em volta de suas cervejas; em volta dessas festas, o bairro da República, atraente e repulsivo, glorioso e decadente, vibrante e moribundo; em volta do bairro, todo o centro expandido, com o maior PIB da América Latina e a mais odiosa desigualdade que há no mundo; em volta do centro, a imensa cidade, muito além das fronteiras e das contradições cantadas por Caetano há quase 50 anos; em volta da cidade... um convite para que o leitor desenhe quantos mais círculos puder.

Falta-me, é claro, a eloquência e o páthos para que eu possa desenhar a cena com a devida vivacidade. Mas mesmo que eu escrevesse como Balzac, que pintasse como Hopper, que filmasse como De Sica – não há palavra, tinta ou imagem que expressem o que foi estar ali. Entende apenas um espectro da fala do decadente homem soviético quem julga poder entendê-la sem ter sido impactado pelo intenso vermelho que colore o Cine Dom José². Quem somente desconfia do que aconteceu durante o dia naquelas cadeiras de cinema pornô tem apenas uma percepção parcial a respeito do que significa estar ali à noite. Quem não tiver caminhado da Praça da República até a Rua Dom José de Barros, quem não tiver vivido a vertigem de odores e aromas, de ruídos e canções, esse só poderá perceber como abstração o que quer dizer o homem soviético do Cine Dom José. E mesmo aquele que julga poder interpretar in abstracto o simbolismo d'O Sacrifício de Tarkóvski tal como projetado às costas do russo da República (como se o filme significasse o mesmo no Dom José ou na Cinemateca Brasileira), esse terá sido mais uma vítima de uma das maiores ilusões do nosso século: a de que é possível compreender algo sem a experiência que determina o sentido desse algo. Em contraposição, aqueles que efetivamente estavam num dos círculos concêntricos que compõem a peça encenada naquele 21 de agosto, esses não apenas compreendem o seu sentido: eles são o seu sentido. O espectador e o homem soviético estão tão imbricados naquele acontecimento (e na mesma determinação recíproca) quanto os boêmios e a cerveja sobre a mesa de Milton Nascimento.

A ilusão de que a parte tem vida mesmo se extirpada do todo é das mais entranhadas em nossos tempos. Supomos, sem dores de consciência, que explicar é analisar, ou seja, quebrar em partes. E que, se dissecarmos e dermos conta de cada partezinha da realidade, então mais tarde poderemos juntar as peças e montar o quebra-cabeça inteiro. Essa ilusão é hoje hegemônica em nossas ciências e no mundo do trabalho, no marketing e nas escolas, na visão que temos de nós mesmos e em boa parte de nossa arte. Ocorre que, quando nos deixamos iludir desse modo, invertemos nossa relação mais básica com o mundo (a ponto de nem sequer reconhecê-la mais como básica); pois a verdade é que sempre começamos com o todo antes de analisá-lo; que só explicamos elementos isolados por referência ao seu contexto; que, seja na percepção ou no conhecimento, é o mundo o que nos é dado e não suas partes. Muitos de nossos melhores pensadores, aliás, nos ofereceram diferentes versões desse diagnóstico, e diferentes tratamentos para essa condição. Em Nietzsche e Wittgenstein, em Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty, em James, Bergson e Whitehead (e, antes deles, em Espinosa e Hegel), temos variações sobre o mesmo tema: a separação entre parte e todo nasce de uma mesma operação – a que retira o fenômeno da vida da qual ele brota (a vida onde ele está em sintonia com todos os outros fenômenos) e o converte num objeto isolado (ou, no mínimo, isolável), fragmentando assim uma realidade que ou é toda ou não é nada. Sob as mais diferentes formas, reencontramos um mesmo erro: tomar o derivado pelo originário, o representado pelo vivido, o fragmento pela totalidade que o sustenta³. É esse o equívoco que alimenta a sensação moderna de que tudo pode ser reproduzido, deslocado e consumido sem perda – como se o mundo pudesse ser inteiramente habitado por simulacros. Ou, para retomar uma das estratégias argumentativas de Alfred Whitehead⁴: reincidimos, de novo e de novo, na falácia da concretude deslocada, em que tomamos nossos esquemas abstratos, concebidos para ordenar a experiência concreta, como se fossem a própria experiência concreta. E essa ilusão nos envolve e convence como um sonho vivaz: não notamos que sonhamos, nem que há o lado de lá do sonho, o despertar⁵.

Um exemplo talvez mostre mais eloquentemente que mesmo a arte pode ser vivissectada nesses termos, ou seja, também ela pode se tornar apenas os despojos de algo que antes era vivo e inteiro. Há 150 anos, ninguém poderia ouvir uma canção sem que tivesse um artista diante de si. A música brotava do corpo do cantor ou, no caso do instrumentista, de seu corpo e suas extensões, e unicamente dali. Quem quisesse dançar, se distrair ou se inspirar ao som de música, teria de estar com o seu corpo ali onde estava o corpo do artista. Para que pudesse se deixar envolver pela atmosfera abstrata da música, precisaria se submeter à atmosfera literal das luzes e aromas do salão, da taverna, do teatro, da praça. Veria tanto quanto ouviria; estaria cercado por tantas pessoas quanto o artista, e sujeito às mesmas reações; sua reação seria imediatamente captada pelo músico, que por sua vez reagiria modulando sua música

em resposta às reações de seu público – como efetivamente ocorre em qualquer apresentação musical, no século XVII como no XXI. Ocorre que nossa técnica aprendeu a aprisionar o som, primeiro materializando-o nos cilindros de estanho de Thomas Edison, passando dos formatos mecânicos para os eletromecânicos, e, num processo improvável de abstração, dos formatos magnéticos aos digitais que hoje acessamos por streaming. Como num passe de mágica ou de bruxaria, é como se extraíssemos a essência da ação corpórea do músico, como o beijo do dementor extraindo o eu profundo de Harry Potter ou como a Coca-Cola Company extraindo o néctar das frutas e o vendendo em caixas tetrapak. Facilitamos nossas vidas: assim como absorvo a fruta sem precisar mastigá-la, trago no meu bolso todo o mundo da música, convertendo a ação do músico em valores numéricos discretos encapsulados em arquivos prontos para o streaming. Agora podemos separar a música do todo no qual ela necessariamente tinha de estar instalada se quisesse brotar e soar. Agora (quando quebramos, analisamos, reconstruído e reproduzimos as ondas sonoras) é como se entendêssemos a música em seu nível mais profundo. Quer dizer, por meio dessa desmaterialização cada vez mais típica da nossa experiência, parece que extinguimos a necessidade da presença para realmente fruir da música – julgando, iludidos, que saímos no lucro. Pois parece que tornamos pura a experiência musical: puramente auditiva, sem os transtornos dos outros sentidos, das outras pessoas, suas reações e interferências. Acima de tudo, sem que a corporeidade e a personalidade do artista nos distraiam do essencial, a música ela mesma.

Mas, ora, perdemos algo importantíssimo quando nos desconectamos da concretude de que brotam nossa arte e o que quer faça sentido para nós. Que o leitor se pergunte: seria mesmo uma grande surpresa se, agindo como dementores, livrando-nos dos corpos para fruir de suas almas, acabarmos perdendo justamente aquilo que dava vida e vivacidade à alma – o provável motivo pelo qual nós, os dementores, nos interessamos por ela? Não me entendam mal: agradeço aos céus (e a Edison) por poder ouvir a maravilhosa descorporificação das Variações de Goldberg gravadas por Glenn Gould em 1955: não fosse a técnica fonográfica, elas não estariam agora em meu bolso. Notem, contudo, que a gravação é um substituto na falta da coisa mesma: deem a chance ao apaixonado por Bach, e ele trocaria todas as gravações de Gould para poder espiar, de um dos cantos do estúdio da Columbia Records na 30th Street de Manhattan, os dedos de Gould deslizando por seu piano enquanto gravava sua obra-prima. Se não percebemos a substituição, perdemos de vista o alerta de Edmund Husserl: real é o “mundo da vida”, aquele que efetivamente nos é dado pela percepção e vivência cotidiana; as nossas ciências (e, eu diria, ecoando Heidegger: nossa técnica) substitui sub-repticiamente, por idealidades, a concretude que antecede a idealidade. (Deve haver, é claro, aqueles apaixonados por Bach que alegarão preferir a gravação à presença. Diante deles, cessam meus argumentos – aliás, esse é um paradoxo insolúvel

desta filosofia da desfragmentação: a experiência completa e completamente imbuída de sentido, quando devidamente inscrita em todos os círculos que a compõem, precisa ignorar argumentos e justificativas retroativas: afinal de contas, estamos diante da coisa mesma – precisamente como queriam os fenomenólogos. Desse modo, só posso dizer, a respeito daquele que troca a experiência viva por sua reprodução técnica: que ele se desconectou da realidade. Ou ainda: ele sucumbiu à maquinaria de ilusão que nos tem sistematicamente feito trocar o concreto pelo abstrato; e, dessa maneira, tem-nos subrepticamente desviado de nós mesmos.)

* * *

Esse caráter essencial da presença como o antídoto à fragmentação é uma lição mais facilmente aprendida por quem faz dela experiência na arte. Num sentido que me parece bastante rigoroso, recuperamos nossa inteireza por meio dessa experiência. De volta ao nosso ponto de partida: Naquele 21 de agosto – e onde quer que experiências de comunhão entre artistas e público tenham sido produzidas – o espectador se tornou a encenação da Sinfonia capital. Quando a arte acontece, como aconteceu ali, o sentido de cada fala ou frase musical depende da unidade entre atores, plateia, cenário, num círculo que ao mesmo tempo se fecha para aquela experiência e se abre para a cidade, o continente e o mundo. Nada ali é abstrato, toda ausência se converte em presença. Nada é excluído dessa concretude. Veja, por exemplo, o que acontece com estes dois ausentes: o passado e o distante. Sabemos, é claro, que o muro de Berlim caiu há 37 anos, a 10.000 km daqui, e que esse foi o golpe mortal para que, dois anos depois, a 1.600 km dali, em Moscou, fosse decretada a queda da URSS. Mas, seja como for, a Rússia representada no mezanino do Cine Dom José só faz sentido pela materialização de Moscou aqui, de modo que esses limites mais externos do nosso círculo nos impactam diretamente, aqui no centro, no presente, na encenação da Sinfonia capital. E os limites mais internos do nosso círculo (o teatro decadente próximo à praça da República, na cidade e no estado de São Paulo, no Brasil etc.) nos impactam igualmente. Assim, quando nos sentamos à copa-e-cozinha de um ajuntamento de ex-soviéticos (estranhamente enriquecidos por bens perecíveis, estranhamente empobrecidos pela perda de um ideal nunca realizado), somos nós (os paulistanos, não os moscovitas) quem pensamos em nossa pobreza material e espiritual, em nossos ideais cotidianamente abandonados em proveito de desejos jamais satisfeitos. Quando os ouvimos elucubrar sobre Deus e religião (que ali corriam em paralelo com Stálin e comunismo), investimos esses atores do nosso catolicismo moribundo e nosso neopentecostalismo emergente, de nossos líderes carismáticos e do modo peculiar como misturamos nossa fé e nossa política. No palco, os soviéticos buscam alegria temperando seu desespero com vodca; e só os entendemos porque traduzimos seu desespero nas nossas mágoas, e sua vodca em nossa cachaça. Ali as ideias abstratas ganharam corpo: o nosso corpo. E é somente porque se corporificam que essas ideias

ganham sentido para nós. Aqui, no centro desses largos círculos, abstrações como felicidade, Deus e pátria se fazem carne e nos levam a reconhecer (se tivermos sorte) o que tenho tentado expressar por essa “filosofia da desfragmentação”: que não há percepção sem projeção do sujeito no objeto, nem percepção sem reflexão do objeto no sujeito. Ou ainda: que a experiência não é feita de polos autônomos, mas é o campo em que um todo se constitui a partir daquilo que apenas arbitrariamente chamamos de suas partes.

Se esse é o caso, cada um de nós é “parte” apenas com o perdão da palavra. E se também isso é verdade, é alarmante notar quão raramente temos acesso às experiências que nos permitiriam ver e sentir em que medida somos, mais que parte, todo. Parece que as mais arraigadas de nossas estruturas socioeconômicas (e mais tarde tecnológicas e culturais) atravancam nosso acesso a esse todo que somos. Chame-se como quiser esse diagnóstico: atomização, fragmentação, tecnicização, materialismo, reducionismo, niilismo. O fato é que o mal-estar com a civilização parece ser constitutivo desta nossa civilização tecnológica; pois ela tende ao fragmento e, com isso, nos aliena de nós mesmos. E, embora o teatro não seja, e provavelmente não venha a ser, o antídoto contra as nossas mazelas, é da sua essência produzir o tipo de presença que, por vezes, desatranca o acesso que, em momentos menos lúcidos, parece-nos perdido.

* * *

Este texto se baseia em temas e imagens extraídos de *The Hierarchy of Heaven and Earth*, de Douglas Harding – um dos mais profundos, e menos conhecidos, filósofos do século XX.

NOTAS

1 - O acesso à reportagem d'O Estado de S. Paulo é restrito, então copio aqui os dois primeiros parágrafos, ainda a título de contexto, da reportagem de Edison Veiga, “O templo do sexo na telona em SP”, de 24/09/2014: “Sobre um tapete vermelho, centenas de homens e mulheres aguardavam em uma fila enorme que ultrapassava a calçada do cinema Jussara, no centro de São Paulo, em algum momento dos anos 60. Eles, de terno e gravata. Elas, trajando longos impecáveis. Assistiriam a alguma nova produção do cineasta italiano Federico Fellini naquele dia. Sem o traje social ninguém podia entrar, por obrigação de etiqueta. A grandiosa sala de 1122 metros quadrados acomodava 1400 lugares, 400 no balcão e outros mil na plateia principal. Localizada no número 288 da rua Dom José de Barros, era palco para a visita de uma sociedade paulistana que, para alguns, seria a mais bela de todas na história. E na história ficou.

Ao longo dos cinquenta anos que se passaram, Jussara foi rebatizado como Cine Dom José. Fellini foi substituído por Juventude Indecente 2, filme erótico cujo diretor não parece ser o maior atrativo ao público composto em sua maioria por homens acima de 60 anos. Não há trajes sociais e nem filas, mas a clientela do cinema erótico é expressiva, ocupando pouco mais da metade dos 600 assentos atuais, já sem o balcão. Nas raras aparições de mulheres no local, o consenso de ‘agir com respeito’ fala mais alto - talvez a nova regra de etiqueta imposta pelos atuais frequentadores do espaço.”

2 - Anoto aqui um tema que mereceria uma discussão à parte. Quando praticadas da maneira mais tradicional, a literatura, as artes plásticas, o cinema e (em menor medida) o teatro são artes representativas. Em suas formas clássicas, elas buscam reproduzir algo que lhes antecede, reeditar a presença anterior de certa realidade, reconstituir o mundo, criando em seus palcos apenas a ilusão da presença. Mas o mundo mudou muito desde a irrupção das técnicas que tornaram possível a fotografia e o cinema. Em particular, essas duas formas de arte deram margem a que a pintura e o teatro se livrassem daquela sua tendência representacionista fundante (a esse respeito, e em referência apenas à fotografia e à pintura, ver o fascinante ensaio de André Bazin, “A ontologia da imagem fotográfica”). Isso significa que a representação já não é mais responsabilidade sua e, em par com a música, elas podem agora ser artes apresentativas, que não reproduzem, mas criam presença em seus palcos. Isso talvez fique mais claro na próxima seção deste ensaio: a reprodutibilidade técnica da música não cria uma nova forma de arte, como ocorreu com a fotografia e o cinema. Eis seu caráter *sui generis* como arte da presença. Enfim, a presença marcante de um quarteto de jazz tocando e encenando no palco da Sinfonia capital indica de largada a vocação apresentativa, não representativa, dessa obra.

3 - Se, na descrição dessa nobre parcela da história da filosofia ocidental (quase todos da primeira metade do século passado), o leitor ouve ressonâncias de pensamento oriental, terá ouvido bem. A ideia, comum a todo o budismo, de “originação dependente” (a interdependência ontológica de todas as coisas, e a ausência de uma substância inerente a qualquer unidade arbitrária que possamos apontar) é a mesma que tento apresentar aqui sob outras lentes. Para além de seu impacto na filosofia contemporânea, essas considerações (tomadas sobretudo de Nagarjuna, um contemporâneo indiano de Marco Aurélio) têm sido aplicadas a alguns dos problemas mais fundamentais da nossa ciência, como indica Carlo Rovelli em seu livro de divulgação sobre física quântica (O abismo vertiginoso [Objetiva, 2020]) ou, de maneira mais aprofundada, Michel Bitbol em seu *De l'intérieur du monde: Pour une philosophie et une science des relations* (Flammarion, 2010) e em outras de suas obras.

4 - Ver, por exemplo, *Science and the Modern World*. Lowell Lectures, 1925 (The Free Press, pp. 52 e 58)

5 - Para além da filosofia, há um vibrante movimento no interior das ciências cognitivas e neurociências, profundamente influenciado por alguns dos autores citados anteriormente (em especial Nagarjuna e a filosofia budista, além de Merleau-Ponty e Whitehead), que busca redefinir as bases a partir das quais se entende cientificamente o conhecimento e a relação constitutiva da mente humana com seus arredores. O principal marco desse movimento (chamado, por vezes, de enativismo; ou, abrangendo mais correntes, de “4E Cognition”) é o livro de Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, *The embodied mind* (MIT Press, 1991). Mais recentemente, o psiquiatra britânico Iain McGilchrist se tornou um best-seller com seu *The master and his emissary* (Yale University Press, 2009), onde aprofunda o diagnóstico de que trata o parágrafo precedente, valendo-se de análises a um só tempo culturais e biológicas. Varela e McGilchrist são dois desses raros cientistas-filósofos, de aguçada sensibilidade para a arte e a cultura, de que precisamos para criar as sínteses que nos afastem da fragmentação de que temos falado.



Juliano Genzile

CORPO PRESENTE

Palco vazio, apenas cadeiras e instrumentos posicionados. Ninguém à vista, apesar do horário cravado, conforme anunciado. É o início de uma das apresentações da Orquestra de Música Normal, coletivo de artistas com foco na prática da improvisação. Em cena, uma orquestra sem orquestra.

A espera se prolonga por um tempo, até que uma pessoa sobe ao palco, pega seu instrumento e começa a tocar sozinha. Pouco depois, outras duas se juntam e interagem. O trio segue a música. Não demora muito para que outros artistas apareçam em cena, alternadamente, quase na mesma proporção com que os primeiros a abandonam. Sucessivamente, a partir da movimentação dos músicos no espaço, vão se formando combinações que podem ser muito diferentes entre si: duos, quintetos, trios, sextetos etc. O tamanho varia de uma a dezesseis pessoas, que é o número de integrantes do grupo nessa ocasião. Como um caleidoscópio, as transições sonoras são sempre notadas também visualmente, já que implicam na entrada ou saída de alguém no palco. Assim se desenrola parte da performance intitulada Corpo Presente.

Para a plateia, pode parecer um roteiro seguido estritamente, como um esforço necessário de organização diante de tanta gente atuando ao vivo. Tal como em uma orquestra tradicional, predeterminar as combinações instrumentais seria uma forma de explorar as múltiplas possibilidades inerentes à quantidade e à diversidade de músicos em jogo. Em outras palavras, definir quem toca com quem, e em qual momento, seria uma tentativa de garantir que ressoem diferentes sonoridades, cores e dinâmicas.

A percepção não está de todo equivocada, mesmo em se tratando de um coletivo dedicado à improvisação, com tamanho e formação instrumental variáveis. De fato, há um combinado, só que não diz respeito ao conteúdo do que vai ser executado, nem ao número de pessoas tocando a cada vez, muito menos ao momento em que as combinações devem atuar. O roteiro, por assim dizer, refere-se à postura no palco, e também fora dele.

Resumidamente, nessa performance a única orientação é a restrição de só tocar quando estiver em cena. Ou seja, se não for para tocar, não entre. Por extensão, quando estiver tocando, tão logo finalize a sua ideia, deve-se sair do palco. Esse tempo dura o quanto dura o que se propõe: uma longa melodia ou uma nota curta e assertiva, uma

progressão harmônica ou um espasmo dissonante, uma levada rítmica, um som pontilhado, uma textura contínua atravessando todos os acontecimentos sonoros. Qualquer que seja o material, a decisão cabe ao músico. O ponto de partida é uma diretriz extremamente simples, mas que lança algumas reflexões sobre o flerte entre música e cena.

Estar fora do palco enquanto a performance acontece permite assistí-la. Dessa forma, ainda que por alguns momentos, os músicos tem a chance de transitar entre os papéis de artista e público. É como olhar e ouvir a si mesmo enquanto grupo num espelho sonoro. Além disso, não estar com o instrumento a postos o tempo inteiro reduz consideravelmente o ímpeto maquinal de tocar, o que é comum no contexto da improvisação. Com isso, a atenção adquire outro patamar. Afinal, o deslocamento até o palco para pegar o instrumento coloca o artista em destaque na cena.

Implicitamente, esse recurso pode livrar o músico da função de ficar tateando até se “encaixar” no contexto. Ou ainda, da ideia de que um espaço em branco deve ser sempre preenchido. Por exemplo, se tiverem apenas duas pessoas tocando, num grupo de dezesseis, isso pode soar interessante, sem que seja necessário outro elemento. Nesse caso, quem está fora também está performando, na medida em que evidencia aquele acontecimento sonoro ao tomar a decisão de não interferir. Levando ao extremo, se essas mesmas duas pessoas pararem de tocar e ninguém mais entrar, restará o silêncio. A cena do início se repetirá, sem obrigatoriamente implicar no fim da música. O pressuposto é o de que escutar também é performar.

O exemplo de Corpo Presente traz para primeiro plano a dimensão cênica latente em toda música ao vivo. Foi concebida para ser aplicada a um tipo de música criada em tempo real, mais especificamente a chamada improvisação livre, que procura evitar um idioma ou gênero específico. Ainda assim, ela reverbera outras experiências musicais que exploraram a relação entre música e cena, tomando essa última como algo estrutural.

Só para ficar em dois exemplos, vale citar o teatro instrumental do compositor argentino Mauricio Kagel que, em obras como *Match* e *Sur scène*, dá ao ato de tocar um valor cênico e crítico, questionando o ritual do concerto. O outro é John Cage, que amplia o espaço performático para incluir o acaso, o ruído e o silêncio. O gesto do performer, mesmo o de não tocar, torna-se parte da experiência estética. Nessa teatralidade da escuta, é sempre uma referência a peça 4'33'', na qual o intérprete é instruído a não produzir sons intencionalmente.

Corpo Presente tem sido apresentada em diferentes contextos, com parâmetros e indicações que podem variar de acordo com a situação, mas mantendo uma orientação fundamental, um acordo cênico que guia a experiência musical. Foi concebida como um dos desdobramentos das práticas de criação coletiva na improvisação livre. Uma estratégia, enfim, para gerar modos de interação e escuta.



FACH
AMOR

NADIA

FACH

produção presença

Esta seção reúne transcrições de fragmentos de uma série de encontros realizados pela Cia. LCT em conjunto com o Quarteto ADV, inspirados pelo livro *Produção de Presença*, do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht. Mais do que um exercício acadêmico, esses diálogos buscaram expandir as noções de "representação" e "presença" em diversas práticas artísticas contemporâneas — da performance à música, da dança ao vídeo, da cenografia à psicanálise.

Gumbrecht propõe uma abordagem dos fenômenos culturais que não se reduz exclusivamente ao sentido e à interpretação. Ao cunhar a expressão "materialidade da comunicação", ele aponta para um modo de percepção que se dá através da matéria, do espaço, do que afeta nossos sentidos de forma não mediada pelo conceito ou pela cultura — um afetar que é, portanto, vazio de conteúdo prévio. A presença, nesse sentido, não designa fundamentos ou origens, mas emerge como experiência viva, em tensão com o princípio da representação.

Os encontros aconteceram entre novembro de 2024 e março de 2025, de maneira virtual, e contemplaram a primeira etapa do projeto *O fim do homem*. O que segue abaixo são pequenos trechos transcritos dessas conversas com artistas e pensadores — vozes que investigam, cada uma à sua maneira, como a presença se manifesta, resiste, se instaura ou escapa nas práticas cênicas, sonoras e visuais contemporâneas. São reflexões que atravessam o corpo, a memória, o som, o espaço e o tempo, convidando-nos a experimentar o teatro e a arte não apenas como produção de sentido, mas como produção de presença.

WAGNER SCHWARTZ

corpo & presença

Para mim o que é interessante é a conjunção, é o "e". Não é nem o corpo nem a presença, mas o "e" que está ali no meio ligando os dois. Não a condição - corpo ou presença [...]. Se você escolhe os dois, você aprende a lidar com essa dualidade de outra forma, mais orgânica e menos calculada.

Hoje o que se diz é: quem está na cena? Se é um corpo preto, se é um corpo branco; se é um corpo velho, se é um corpo jovem; de onde vem; é rico, é pobre; tem herança, não tem... E se eu sou desclassificado para estar em cena, tenho de procurar um corpo classificado para estar em cena, para dar lugar a este corpo. Os problemas sociais estão tão grandes que a gente parece que está precisando resolvê-los até no meio da arte, que é um mundo em que a gente pode exercer o imaginário tal qual ele é - quer dizer, fazer a ferida aparecer na sua forma mais bruta e ficcional, tomar o corpo de alguém. Eu entendo quando a gente fala de apropriação cultural hoje, mas eu entendo também que toda arte é uma apropriação cultural.

Você só consegue fazer um trabalho artístico porque você se apropriou de alguma coisa que você viu. Quer dizer, nada é você quem criou. Não existe nada que não possa ser apropriado. Tudo isso para discutir essa presença, para tentar imaginar quais são essas presenças. Se ela está em cena ou se ela está fora de cena? Ela precisa ser completamente colada ao ato do fazer artístico, ao objeto artístico, ou ela pode ser desconectada desse objeto?

Quando eu pensei em presença, eu não pensei em uma produção escolar, estratégica, calculada. Mas eu fiquei pensando se ela já não é integrante deste complexo todo aqui que a gente chama "corpo". E se não é essa tal presença que a gente deve acionar em contextos que são imprevisíveis, para que ela seja tangível, palpável etc.



É como se houvesse uma estrutura intelectual que jogasse o objeto artístico para frente. Quer dizer, não era o objeto artístico que promovia as conversas, mas era como aquele projeto que era pensado principalmente dentro da academia - esse pensar acadêmico - que influencia o que vai para a cena [...], e parece que a presença é alguma coisa calculada e construída, e esse é um grande problema do meio acadêmico-artístico [...]. Para o artista, isso distancia da presença porque distancia do corpo. Se você começa a se olhar de fora, você começa a falar sobre aquilo que você vê. Então você já não é mais o artista que cria, mas é o artista que vê e analisa a sua própria criação [...], é uma coisa estrategicamente configurada para matar aquilo que o artista pode produzir.

ANDREIA YONASHIRO

dança & presença

Aí eu fiquei pensando: onde se dá o âmbito das atualizações narrativas cosmológicas da nossa vida urbana. Comecei a perceber que apertar um interruptor e acender a luz é um gesto que se repete todos os dias, e que isso imprime em você, ou constrói em você, uma percepção de corpo, de mundo, de ciência, de existência e de luz, que você tem que enxergar.

Para ir ao banheiro, você tem que enxergar; para fazer qualquer coisa, você tem que enxergar. E não vai ter prática somática que mude como você se relaciona com a luz elétrica, e como viver dependente dela define como você pensa o mundo. Ah, então eu não vou mais acender a luz. Eu também não acho que seja sobre isso, mas somos meio alheios a várias coisas que nos constituem. E vivemos um âmbito de teorias e questões que, sim, estão presentes, mas não são as únicas, e convivem com várias camadas e dinâmicas de fazer o mundo que são igualmente importantes, igualmente fundamentais. Mas fomos ensinados a não olhar para elas.

Tem uma antropóloga que eu estudei, a Aparecida Vilaça. Ela tem um texto que se chama *Corpos cronicamente instáveis*. A ideia que ela vai trazendo é de como, por oposição, por contraste, a gente vê como a nossa cultura ocidental tenta forjar uma ilusão de estabilidade do corpo. Existem muitas técnicas e tecnologias para fazer com que a gente acredite que o corpo está estável, que a coisa está lá controlada e contida. Ao passo que há uma cultura (ameríndia) que se junta e vive junto, vivendo radicalmente as transformações do corpo como o grande lugar, por exemplo, de instaurar uma força de coesão política, que faz as pessoas perceberem as relações de poder e que estabelece aquilo como um coletivo, como uma comunidade.



"é justamente o fato de o gesto ser insignificante que faz com que ele insista em continuar"

Tenho refletido há alguns anos sobre essa fala do Lévi-Strauss, e observo como ela é precisa para pensar essa duplicidade do insignificante – não como ausência de significado, mas como ausência de valor, como aquilo que passa despercebido.

A insignificância do gesto é o que o protege. Ela tem o poder de protegê-lo porque evoca uma força de repetição, geração após geração.

Então é isso: o acontecimento se dá no gesto nessas sociedades, porque é de você apagar o fogo de um jeito que a história se faz presente. Você pega o fogo e coloca na água; você não pega o fogo, assopra. A criança não sabe disso. O adulto sabe disso. Tem uma hora em que o adulto vai ter que dizer isso para a criança, e aí a criança vai começar a saber disso. Então, a transmissão da história não começa no momento em que ele usa as artes verbais para contar uma história. A história já se faz presente no corpo, porque ela sempre apagou o fogo daquele jeito.

SERGIO ABDALLA

composição & presença sonora

Som não é tátil e, apesar de ocupar espaço, pode ocupá-lo junto a outras coisas, e música não é som, e tocar música não é ouvir música, e composição é uma forma de ausência, e improvisação não é improvisada, e a plateia não vê sua presença, ela vê você.

Para cada situação, para cada momento histórico, a coisa que vai tirar a gente do chão, do centro, do controle do fluxo dos acontecimentos vai ser uma diferente. Vai passando o tempo, vai mudando. Hoje a gente conhece mais ou menos esse som, a gente consegue improvisar mais ou menos nesse estilo, tal... Porque isso já tem cinquenta e tantos anos. Mas certamente tem coisas hoje que ainda não têm uma imagem muito clara, e que, se a gente quiser propor para alguém fazer, vão demandar um transe. Uma sequência aparentemente infinita de gestos e de comandos e de concentração que vai impedir que ele consiga controlar o que vai acontecer em seguida.

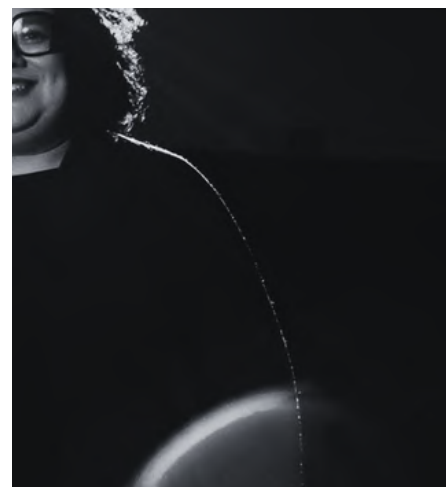
Essa coisa de fazer manufatura de dispositivos novos que a gente não domina e que no fundo não são instrumentos ainda, porque eles ainda não têm modos certos de tocar e modos errados de tocar e que podem virar uma coisa interessante, é um jeito de abrir e de simplesmente explodir as possibilidades do que você vai fazer ali no palco. Boa parte das vezes explode no nível de que a gente fica sem controle, então muitas vezes a performance é toda meio igual porque a gente não domina o que está acontecendo, mas é interessante quando alguém consegue aterrissar um pouco e fazer algo que tem uma cara de uma peça ou de uma apresentação fechadinha ou que fica interessante.



Quando um performer para de prestar atenção à imagem que quer projetar, quando ele esquece que existe uma câmera, esse performer possivelmente está totalmente presente. Não faz mais recurso a fatores externos às suas ações, intenções, sensações. Usando do excesso de esforço ou de outro método, a pessoa em evidência possivelmente esquece por um instante que está em evidência. Nisso, ela pode se tornar mais presente, acessando menos a virtualidade das possíveis ações a se tomar, das possíveis consequências... Porém, paradoxalmente ou não, ela já não sabe mais quem está à frente, qual cara ou som essas pessoas estão fazendo, já não sabe mais qual o 'clima da sala'. Nisso, está, mais do que nunca, ausente.

HELENA VIEIRA

presença, gênero & psicanálise



Acho importante trazer Butler aqui, não é? A ideia de que o gênero é algo que nunca se faz efetivamente – ele está sempre se fazendo, é sempre um processo cotidiano. Ela vai cunhar a ideia de que o gênero é performativo – o que significa isso? Às vezes, quando falamos, construímos realidades que antes não estavam dadas. Existem atos de fala que criam uma realidade que não estava posta anteriormente.

Quando pensamos numa ética política do gênero, estamos pensando em pequenos atos de subversão que vão transformando nossa concepção de gênero e sexualidade, porque constroem outras práticas.

A psicanálise também é uma prática de gênero, porque trabalha produzindo gênero. Quando funciona tentando conter as formas de subversão ou transgressão, ela atua como uma força corretiva. E aí isso é importante: as normas de gênero estabelecem como devemos agir. Quando negociamos, subvertemos ou rompemos, existe um custo, porque elas desenvolvem mecanismos de verificação da normalidade – formas de controle que penalizam quem escapa dessa normalidade.

A nossa linguagem produz gênero o tempo todo. E nós, mesmo quando desconstruídos, também produzimos. Eu vivo surtando com perfume, por exemplo, eu falo: "Gente, quinze anos de estudos de gênero e eu ainda separo perfume masculino e feminino. Eu me sinto horrível se usar um perfume masculino." (...) Nós não escapamos do poder, como diz Foucault – o gênero nos constitui de alguma forma. Essas práticas que nós repetimos a vida toda fizeram aquilo que nós somos – é quando a linguagem se transforma em carne, é um pouco isso. Nós somos um corpo feito de texto, mas de um texto que já virou carne.

O que temos é um sistema complexo de produção do gênero, em que somos, ao mesmo tempo, fazedores e vítimas do gênero. Somos interpelados pelo ato dos outros, mas também fabricamos gênero. Somos agentes e objetos do gênero. Ele age sobre nós e nós agimos sobre ele – em relações muito complexas.

Tem um teórico decolonial chamado Ramón Grosfoguel (...) que vai desenvolver uma noção que é a de "cumplicidade subversiva". (...) É importante lembrar que, se a violência colonial fez muita coisa com a gente, nós somos também fruto da violência colonial. (...) Então, sobretudo para nós, latino-americanos, na nossa alma residem o algoz e a vítima – estão aqui tensionados e tensionando, e nos tensionando. Então a violência colonial também nos funda, naquilo que alguns teóricos decoloniais podem chamar de ferida colonial.

WELINGTON ANDRADE

estética & presença

"Quando um homem fala a outro que não o compreende e o que fala não compreende nada, isso se chama metafísica." – Cândido ou o otimismo, Voltaire

Acreditamos que espírito, mente, profundidade e significado aderem à interpretação. Já matéria, corpo, superfície e significante resistem à interpretação. E é justamente quando há resistência que a literatura, de fato, se faz. Somos uma sociedade informacional, informativa e hiperinformada; no entanto, essa abundância de informação não garante acesso a conteúdos críticos, à consciência ou a uma mudança radical de pensamento. Parece ocorrer exatamente o contrário: quanto mais informados somos, menos aptos estamos a compreender o mundo em sua complexidade. Há uma espécie de véu no pensamento cartesiano que supõe que garantir acesso a uma interpretação, a um sentido ou a uma linguagem seria o mesmo que esclarecer o humano. Mas não é assim.

A gramática não vira semântica. A gramática insiste em ser gramática – no Jogo da Amarelinha do Cortázar. A literatura europeia, a literatura edificante, bem-pensante, arrogante, nunca quer ser gramática. Ela quer estar sempre a serviço de uma semântica. Cortázar diz que a vida é um jogo, e jogo não se interpreta; jogo se joga.

Para mim, o fascinante é ir ao teatro sem o compromisso de ter que compartilhar um sentido, um entendimento do que acontece em cena. É claro que sei que uma certa visão crítica de esquerda costuma tachar essa experiência de alienação – como se, quando o artista não propõe algo com um sentido definido, ele estivesse alienado das lutas políticas atuais. Isso é uma bobagem, uma armadilha retórico-discursiva.



No final de A Paixão segundo G. H., Clarice escreve que a desistência é uma revelação. Ela diz: revelar é a gente desistir de entender. E a última frase é: “eu não entendo e adoro”. Então o professor Benedito Nunes deixa claro que Clarice está fazendo uma literatura que é pura materialidade linguística, sem qualquer intenção de revelar alguma verdade da vida.

E, frente a um mundo de sentidos que ruíram, o que sobra senão o encontro e a presença? É isso: os significados se transformam, e nós também somos constituídos pelos significados do nosso tempo. Habitar um tempo e um mundo que não o próprio significa estar numa relação de dessignificância radical, onde nem o que você pensa ou sente faz sentido, nem o que o mundo se apresenta como sentido te afeta. Nesse lugar da dessignificância radical, só resta o encontro – e o encontro com a memória. E a memória, para mim, é uma das coisas mais ricas que existem.

CHRISTINE GREINER

performance & presença

No pensamento marxista havia uma diferença entre trabalho material e trabalho imaterial. Marx dizia: o trabalho material é aquele que vai produzir coisas. Então você trabalha numa fábrica e vai produzir um carro ou móveis. Você produz produtos. E há um tipo de trabalho em que o que se produz é o próprio processo de trabalhar. Então ele dava o exemplo do pianista: o que o pianista produz é o processo dele de criar música. O trabalho intelectual também é esse que estamos fazendo agora, estamos conversando, não há um resultado disso, não há uma coisa específica que é produzida. É a produção do pensamento. E Marx chamava isso de trabalho imaterial porque não tinha essa materialização concreta. Só que um grande marxista, Antônio Negri, que escreveu extensivamente sobre trabalho imaterial, no final da vida repensa isso. Ele diz que talvez esse nome de imaterial não seja bom, porque não há trabalho mais concreto que o trabalho imaterial. Porque o trabalho imaterial é um mergulho na concretude, é um mergulho no processo.

Há um autor japonês chamado Shigeru Kuriyama, estudioso de história da medicina, que faz uma definição interessante de presença: ela nada mais é do que um tônus muscular. Não precisa complicar. Seja dando uma palestra, em cena ou resolvendo uma questão com outra pessoa, ter presença é ter um tônus muscular. (...) E o que faz o tônus muscular aparecer é o desejo, a vontade – não apenas a ginástica.

O autor francês Alain Berthoz escreveu livros sobre empatia, decisão e o sentido do movimento. Ele propõe que o movimento – não apenas o visível, mas também os internos do corpo – deveria ser considerado o primeiro sentido, aquele que conduz tudo. Em *A Decisão*, Berthoz argumenta que quando achamos que vamos tomar uma decisão, normalmente ela já está tomada – só não nos demos conta disso. Ele dá o exemplo de quando tropeçamos na rua: o corpo soluciona o problema antes que possamos pensar conscientemente. Assim como o sistema sensorio-motor age antes da consciência nesses momentos cotidianos, muitas decisões já foram tomadas antes da formulação consciente. Berthoz, como Alva Noë e Damásio, está interessado naquilo que não está explícito e não se responde objetivamente – nas narrativas que não se organizam de forma linear, mas que têm potência de instaurar experiências e mudanças.



Lapujade cita Souriau em seu livro: "Experimentar é a melhor forma possível de tentar responder a perguntas não formuladas. Somente ao responder saberemos qual era a pergunta que não chegamos a elaborar. Cada gesto será, então, uma proposição de existência. Para uma existência ter realmente um modo de existência, ela precisa ser instaurada." Quando pensamos em uma peça de teatro, uma performance ou experiência artística que vai lidar com um contexto que não existe mais, ele precisa de alguma forma ser instaurado. Essa instauração seria um modo de presença. Como você presentifica algo que já foi? O luto, por exemplo, é instaurar um modo de presença para aquela vida que não existe mais. Esse tempo apressado que precisa responder tudo rápido impossibilita esse modo de instauração. A ideia da fabulação, da instauração de modos de existências e subjetividades, tem uma certa opacidade que é bem potente.

dramaturgia do Primeiro Movimento da obra
Sinfonia Capital - em tempos de segunda mão



O texto a seguir discute uma forma de conceber a dramaturgia em experiências de criação coletiva, desenvolvidas sem a figura de um diretor cênico. Na adaptação do livro *O fim do homem soviético*, de Svetlana Alexievich, a Cia. LCT e o Quarteto ADV elaboraram quatro movimentos que dialogam diretamente com a estrutura e o princípio organizativo de uma sinfonia.

A maior parte dos textos falados em cena tem origem na obra de Alexievich, mas o trabalho dramático não se orienta pela fidelidade à narrativa ou à estética literária. Ele se constitui, antes, como um exercício de composição: a ordenação dos fragmentos textuais segundo as necessidades da cena e da forma sinfônica, na tentativa de instaurar um novo campo de significação a partir do material original.

Sinfonia Capital - em tempos de segunda mão
a partir do livro O fim do homem soviético, de Svetlana Alexijevich
adaptação - Carlos Canhameiro

1º Movimento

Daniel G. - Não é todo dia que um marechal do império comete suicídio... se enforca em um radiador no Krémelin... Por que ele quis ir embora? O país dele estava indo embora, e ele quis ir junto, ele não conseguia mais se ver aqui. Ele... eu acho... já imaginava como as coisas seriam. Que destruiriam o socialismo. Que aquele papo furado terminaria em sangue. Em roubo. Uns comunistas julgariam outros comunistas. Que mudariam o nome de Leningrado... Que viraria moda xingar o Partido. Que começariam a andar pela rua com cartazes: 'Morte ao Partido!'. O país morrendo, e eles estavam felizes. Destruir! Derrubar! Mas ele... Ele era um comunista idealista, romântico. Acreditava que o comunismo tinha chegado para ficar. Hoje é uma noção absurda... idiota... Ele não conseguia acreditar que pudesse existir o capitalismo aqui. Com o nosso povo soviético, com a nossa história soviética. Viu aqueles jovens abutres começando a se agitar... os pioneiros do capitalismo... Que na cabeça não tinham Marx ou Lênin, só dólares... Que golpe é esse, sem nenhum tiro? Ele não conseguia se conformar com o fato de que logo tudo seria pisoteado: o regime soviético, a grande industrialização... a grande Vitória... Ele achou que logo também viriam atrás dele. Dizem que foi assassinato! Mas eu não acredito nisso. Parece que tem uns boatos... uns fatos... diz que o barbante não dava... e a chave estava do lado de fora do gabinete... Falam de tudo... As pessoas adoram um mistério palaciano. Não se deve acreditar em relatos. As pessoas estão erradas em confiar tanto assim no ser humano... na verdade humana... A história é a vida das ideias. Não são as pessoas que escrevem, é o tempo que escreve. E a verdade humana é um prego em que cada um pendura o seu próprio chapéu. O nosso tempo é infame. É vazio. Estamos cobertos de trapos, de videocassetes. Onde está o grande país? Se acontece alguma coisa, hoje nós não venceríamos ninguém. Nem o Gagárin teria voado... Posso imaginar o que o Marechal suportou. Um comunista... Veterano de guerra... Um marechal soviético... So-vi-é-ti-co!!

Rodrigo - Enterrem Lênin, e sem honras.

Paula - Lacaios dos americanos! A troco de que venderam o país?

Carlos - Meu amigo, vocês são uns idiotas...

Michele - Têm medo de dizer logo ao povo que estamos construindo o capitalismo? Todos estão dispostos a pegar em armas, até a minha mãe, dona de casa.

Carlos - Dá para fazer muita coisa com uma baioneta, mas sentar em cima dela é desconfortável.

Rui - Já eu passava com os tanques por cima desses malditos burgueses!

Rodrigo - Quem inventou o comunismo foi Marx, um judeu...

Michele - Só uma pessoa pode nos salvar: o camarada Stálin.

Paula - Se ele voltasse por dois dias que fosse... Fuzilaria todos eles...

Rodrigo - Essas putas do Stálin! O sangue nas mãos de vocês nem esfriou ainda.

Muller - A Grande Rússia não se faz sem o grande Stálin.

Carlos - Cagaram no cérebro do povo...

Paula - É como ele disse: a verdade humana é um prego em que cada um pendura o seu próprio chapéu.

Guilherme - Os últimos anos soviéticos. Do que eu lembro? Uma sensação de vergonha que não passava.

Beto - Stálin não tocou nas pessoas simples. Quem perdeu a cabeça foram os chefes.

Rodrigo - Esses vermelhos do KGB! Logo vão chegar ao absurdo de dizer que não tinha campo nenhum. Meu avô era zelador.

Rui - E o meu era agrimensor.

Paula - O meu era maquinista...

Carlos - Eu sou uma pessoa que bebe. Por que eu bebo? Não gosto da minha vida.

Michele - Para mim a questão é mais concreta: onde eu quero viver, num grande país ou num país normal?

Paula - Um ideal grandioso exige sangue. Hoje ninguém quer morrer por alguma coisa.

Beto - O russo precisa acreditar em alguma coisa... Acreditar em algo luminoso, elevado.

Paula - O socialismo fazia as pessoas viverem na história... Fazer parte de algo grandioso...

Rui - Porra! Nós somos tão espirituais, somos tão especiais.

Carlos - E do que eu tenho que me arrepender? Cada um se sente vítima, mas não cúmplice.

Beto - Nós não tivemos democracia.

Rodrigo - E nós aqui somos lá democratas?

Guilherme - Democracia! É uma palavra engraçada na Rússia. Putin é um democrata: é a piada mais curta de todas.

Rui - Eu não votei nesses canalhas, votei em outros canalhas!

Paula - A Rússia só pode ou ser grande, ou não ser coisa nenhuma.

Carlos - Mas para que é que eu preciso de um país grande, cacete?

Rodrigo - Para nós é sempre assim: ou queremos uma constituição, ou caviar com raiz-forte...

Paula - Precisamos de um exército forte.

Michele - Todos vocês queriam que viesse o capitalismo. Sonharam! Agora não gritem que foram enganados.

Rui - Pois é, começou o capitalismo de verdade. Com Sangue.

Guilherme - Como eu invejo as pessoas que tinham um ideal!

Paula - Quero uma Rússia grande! Eu nem me lembro dela, mas sei que existiu.

Carlos - Era um país grande com filas para pegar papel higiênico...

Rodrigo - Ao contrário do que disse Marx, depois do socialismo estamos construindo o capitalismo.

Daniel G. - Ninguém sabe a verdade sobre o golpe. Todo mundo mente. O aparato burocrático é uma máquina de manobra... A burocracia não tem princípios. O mais importante é ficar sentadinho no lugar, para continuar recebendo como sempre um suborno aqui e acolá. A burocracia é o nosso forte. Lênin já dizia que a burocracia era pior que um contrarrevolucionário. A única coisa que importa é a fidelidade pessoal: não se esqueça de quem é o seu patrão, quem é a mão que alimenta.

Rodrigo - Que deus não me permita viver em época de mudanças.

Paula - Meu pai viveu até os noventa anos. Dizia que na vida dele não tinha acontecido nada de bom, só a guerra.

Michele - Na nossa classe estudava uma menina pobre. Passou o ano inteiro usando o mesmo vestido. E ninguém tinha dó dela. Virou uma vergonha ser pobre, e muito rápido...

Rodrigo - Ninguém vai conseguir me convencer de que nós recebemos a vida só para comer e dormir bem. E que um herói é aquele que comprou alguma coisa em um lugar e a vendeu em outro por três copeques a mais.

Muller - Nós falamos o tempo todo sobre o sofrimento... Esse é o nosso caminho do conhecimento.

Beto - Somos tão calejados, tão surrados.

Muller - Temos a nossa própria língua... A língua do sofrimento...

Paula - Estamos sobre os escombros do socialismo.

Carlos - A nossa desgraça está toda no fato de que os carrascos e as vítimas são as mesmíssimas pessoas.

Michele - O comunismo é como a lei seca: a ideia é boa, mas não funciona.

Rodrigo - Quando eu acreditava no comunismo, não precisava de igreja. Mas a minha esposa vai comigo porque na igreja o padre fala 'minha amada' para ela.

Guilherme - Não me interesse por política. Fico longe desse show. Mas gosto do Stálin.

Rodrigo - Ao nosso falecido camarada! Um gole amargo. (Todos se levantam.)

Beto - Que descanse em paz...

Daniel G. - Gorbachóv... sem ele nós viveríamos até agora na União Soviética. Éramos uma superpotência. Venceríamos qualquer guerra. O Stálin criou um Estado impenetrável por baixo, mas vulnerável por cima. Gorbachóv foi o coveiro do comunismo... Abandonou todo mundo. Aquele ali não gostava do Exército. Nosso país

era um país bélico, ideologia bélica. O soldado russo não tem medo de morrer. Mas aí tudo mudou... Gorbatchóv só falava 'os inimigos da abertura' e 'os inimigos da perestroika'. 'Diletante', 'o Gandhi russo'... Para os americanos nós éramos 'o império do mal', e o nosso comandante em chefe parecia um monge budista. O nosso Estado sempre existiu em regime de mobilização. Não foi pensado para uma vida pacífica. Você acha que nós não poderíamos ter feito sapatos femininos? Videocassetes? Em dois tempos. Mas nosso objetivo era outro... O povo espera coisas simples. Comida e um tsar! Nosso país tem uma mentalidade tsarista. Nós não precisamos de uma bomba nuclear, precisamos de um tsar. Ivan Grózný no resto do mundo é Ivan "o terrível". Gorbatchóv não queria ser um tsar. Gorbatchóv entregou o poder sem sangue. Veja, o Krémelin tinha um cozinheiro próprio. Todos pediam caviar negro, arenque, mas o Gorbatchóv pedia mingau. Saladinhas. Ele e a esposa faziam dieta, dias de jejum. Ele amava muito a esposa, algo nada soviético. Passeavam de mãos dadas. Já o Iéltsin, por exemplo, logo de manhã pedia um copinho e uns pepinos. Isso sim é coisa russa.

Rodrigo - Os nossos netos teriam perdido a Grande Guerra Patriótica.

Muller - Eles leem outros livros e veem outros filmes.

Paula - Os romances russos não ensinam a ter sucesso na vida. Ficar rico... Os heróis de Tchecov ficam o tempo todo tomando chá e reclamando da vida.

Michele - A arte ama a morte, e a nossa arte ama especialmente. Por que é que nós quase não temos comédia?

Paula - Lutamos, matamos, e por quem? Pelo Stálin? Foi por você, seu idiota!

Rodrigo - Trouxeram o comunicado de falecimento do meu pai, e eu na hora pedi para ir para o front.

Muller - Estão pilhando a nossa pátria soviética... vendendo... Se nós soubéssemos que ia dar nisso, teríamos pensando melhor...

Rodrigo - Nós éramos um grande país...

Rui - A Rússia não é Moscou.

Paula - A mãe Rússia é grande e farta demais para alguém colocar ordem nela.

Beto - Em cinco anos pode mudar tudo na Rússia, mas em duzentos anos, nada.

Carlos - Paisagens intermináveis, mas mentalidade de servos...

Paula - Os bandidos viraram os patrões enquanto os inteligentes viraram os idiotas.

Carlos - À nossa pátria! À Vitória! O copo inteiro! (Batem os copos.)

Rodrigo - Pátria ou morte!

Michele - A mulher russa nunca teve um homem normal.

Muller - O Stálin tinha um plano: mandar para a Sibéria três milhões e meio de prisioneiros!

Michele - Esse maldito ano de 1941...

Beto - Se uma pessoa pega uma arma na mão, ela já não é boa. Não consegue.

Paula - Fale tudo... agora já pode...

Beto - Não tenho o costume...

Carlos - Até no front nós tínhamos medo de falar francamente um com o outro.

Rui - Minha mãe trabalhava numa panificadora, lá tinha controle, e acharam nas luvas dela migalhas de pão. Deram dez anos de prisão.

Beto - Que heróis somos nós? Nunca fomos tratados como heróis.

Paula - Antes nossa vida era uma bela merda, mas depois ficou ainda pior!

Carlos - E na televisão mostram como os alemães vivem. Muito bem! Os vencidos vivem cem vezes melhor que os vencedores.

Michele - Uns ficaram com a rosquinha, outros com o buraco da rosquinha.

Paula - Como os soldados russos chegaram até Berlim? É que os soldados russos não são tão corajosos a ponto de recuar!

Rodrigo - Eu fui, sou e continuarei sendo um comunista! Sem o Stálin e sem o Partido do Stálin nós não teríamos vencido. Democracia, merda nenhuma!

Daniel G. - É claro que o Gorbachóv assustava os ‘velhinhos’... Mas ele queria tanto ser amado... queria tanto que os hippies franceses usassem camisetas com o rosto dele... Os interesses do país foram entregues de maneira medíocre e vergonhosa. O mundo ficou unipolar, agora ele pertence aos Estados Unidos. “Eu concordaria em viver num chiqueiro, se nele tivesse pelo menos o poder soviético”. Confesso que também não li Lênin. Só um soviético entende um soviético.

Paula - Um comunista é aquele que leu Marx e um anticomunista é aquele que entendeu!

(preparam conservas de tomate)

Paula - A primeira coisa que sumiu foi a nossa amizade... Todos de repente tem afazeres

Todos - Precisamos ganhar dinheiro.

Daniel G. - Estou lendo Trótski, Minha vida. Lá está bem retratada a cozinha da revolução... mas também era uma figura ambígua... Como todos, estava disposto a jogar as pessoas na fogueira. Educação na base do fuzilamento. Stálin não foi o primeiro a pensar nisso. Todos eles eram pessoas de guerra. Lênin tem uma observação: as revoluções acontecem quando elas mesmas querem, não quando alguém quer. É... E aí... essa... perestroika... Nós deixamos tudo isso escapar das nossas mãos... Por quê? No alto escalão do poder tinha muita gente inteligente. Mas a impressão geral era a seguinte: é dar uma arrumada e seguir em frente. Não sabíamos a que ponto o nosso povo estava cansado de todas as coisas soviéticas. Nós mesmos acreditávamos pouco no ‘futuro brilhante’, mas acreditávamos que o povo acreditava... A China não ruiu. Nem a Coreia do Norte. Até a pequena Cuba ficou de pé, e nós estamos desaparecendo. Destruíram aquilo em que éramos mais fortes. Nosso espírito. O sistema apodreceu. Onde está nosso grande país? Se tivesse acontecido uma guerra, nós teríamos vencido. Se tivesse acontecido uma guerra...



Programa de improvisação silenciosa

Guilherme Marques

Toca quem quiser

Foco nos detalhes de: ruído, timbre, notas, harmônicos...

Uma restrição: o limite de intensidade é dado pelo alcance do baixo acústico não amplificado

Foco no controle: cautela, escuta ativa, cada som vale tudo...

Uma restrição: toda intervenção parte e volta para o silêncio, que pode ser abrupto ou em fade out

Foco na intenção: intervenções e proposições individuais...

Uma restrição: as ideias individuais precisam se manter de pé por si só, ainda que interagindo com os outros

Foco na estrutura / forma: não há proposta a priori...

Uma restrição: é importante estarmos conscientes do percurso improvisado enquanto o realizamos

Foco na memória: composição da improvisação + performance da improvisação + senso de presença da escuta

Uma restrição: uma FORMA sem DISCURSO sobre SOM

https://www.youtube.com/watch?v=m_5m9H8sOd4



Forma musical sinfonia

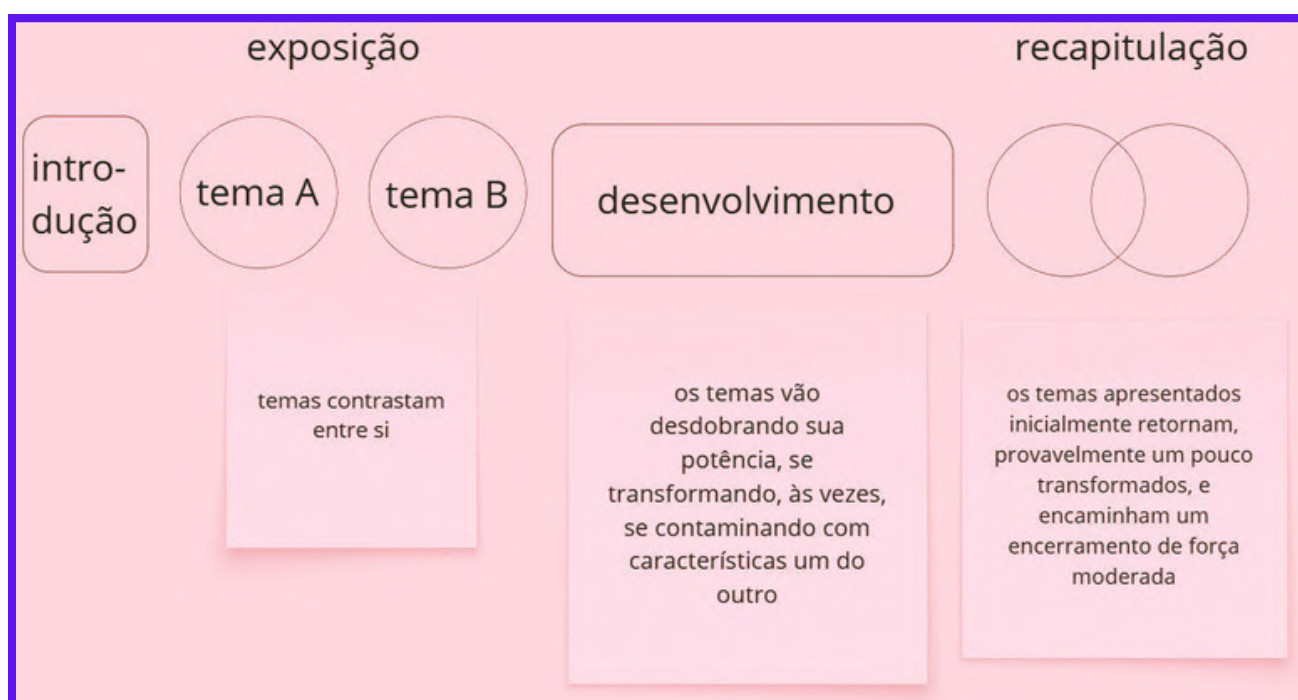
umas das matrizes da Sinfonia Capital

Prelúdio

(introdução de temas e sonoridades, em forma mais solta, precedendo o efetivo início da sinfonia, durante a entrada dos espectadores na sala)

1º movimento

(andamento médio-rápido, alta intensidade, afeto épico)

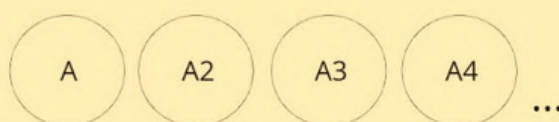


2º movimento

sobre o amor (andamento mais lento)

forma variação

(proposta musical: composição Fim do Homem #3)
(proposta de cena: abordar a história da Ielena Rasduiéva, dividida em segmentos (como a composição), através da perspectiva de diferentes sujeitos - ela própria, a documentarista, o marido, o assassino)



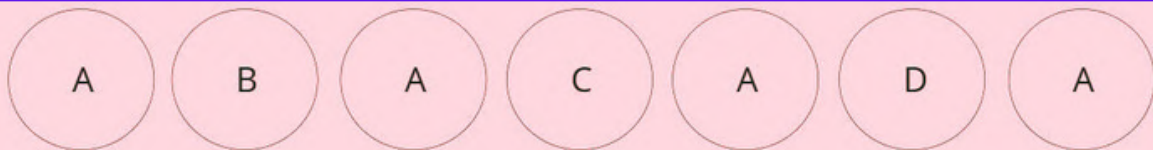
Interlúdio

(em uma interrupção do fluxo da sinfonia (de caráter coletivo), a apresentação de 4 solos que se alternam a cada apresentação; a cada dia, o solista é acompanhado por um músico, em improvisação livre)

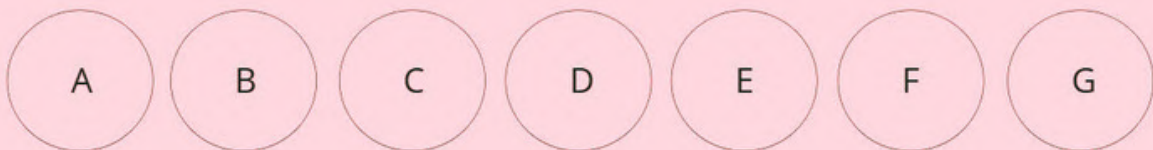
3º movimento

Scherzo (jogos)

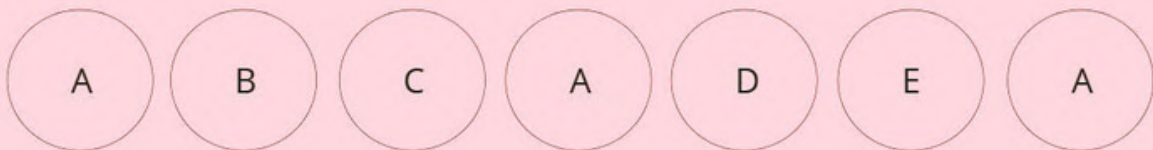
(contrasta com os movimentos anteriores pelo afeto mais leve ou mais dançado ou até mais bem-humorado ou irônico)



ou, em uma versão mais radical:



ou ainda, qualquer híbrido entre as duas versões acima, por exemplo:



4º movimento

sobre a morte (contrasta com o movimento anterior ao recuperar o afeto épico, sério, trágico; a mais alta intensidade)

em forma de réquiem (?)

com canção(ões) cantada(s) em coro

* IRRUPÇÃO

** RETOMADA DE TEMAS DE MOVIMENTO(S) ANTERIOR(ES)

Música épica

1o tema do 1o movimento da Sinfonia Capital

Beto Sporleder/
Daniel Muller

6

Bbm7 Ebm7

Fós - fo - roe sal Bom - ba a - gá Es - to -

6

Ab sus4 Dbmaj7(#5) Db6

car I - de - al I - mo -

10

Gbmaj7 Cm7(b5) F7(b9)

lar Tor - rar ema - ce - to - na vo - dcae kol -

14

Bbm7 Bbm7

bas - sa San - gue e cal Ca - vi -

18

Ebm7 Ab sus4

ar De - ge - lar Ca - pi -

22

Dbmaj7(#5) Db6 Gbmaj7

tal Li - qui - dar Ser - vir o - li -

26

Cm7(b5) F7(b9) Bbm7

gar - ca tsar a - gi - o - ta



Groove da Sibéria

tema final do 3o movimento - Scherzo
Sinfonia Capital

Daniel Muller/
Rui Barossi

Voz

Saxofone
soprano Bb

Edórico

Acordeon
(baixo solto)

5

V

Sp

F#7^{#9}_{b9}

Ac

Groove da Sibéria

2

9

V

Sp

Am6

Ac

Groove da Sibéria

3

21

V

Sp

Edórico

Ac

25

V

Sp

F#7^{#9}_{b9}

Ac

29

V

Sp

Am6

Ac

Groove da Sibéria

4 33

V

Sp

Efrigio

Ac



Réquien

2o tema do 4o movimento - Réquien

Sinfonia Capital

Daniel Muller

Lento (♩=62)

B m D maj7/F# G add9 C/E B/D# E m F m7(b5) F#7

Acordeon

Voz

Clarinete em Bb

Tuba

G m Dsus4 E b F add9 F#m G G#m6 F#7/A#

Ac

Vz

Cl Bb

Tb

Am G Fadd9 E Fmaj7 Cmaj7 A $\flat$ /E $\flat$ Esus4

9

Ac

Vz

Cl Bb

Tb

Fm11 A $\flat$ maj7/C Fm11 A $\flat$ maj7/C Fm11 A $\flat$ maj7/C Fm11 A $\flat$ maj7/C

13

Ac

Vz

Cl Bb

Tb

Chord progression: Dm7(b5) Eb F#m6 Gm Eb7/Ab D/A

17

Ac

Vz

Cl Bb

Tb

Chord progression: Bb°

20

Ac

Vz

Cl Bb

Tb



Aline Filócomo

A DISJUNÇÃO COMO POÉTICA DA PRESENÇA

O palco do avesso

Se este texto começa no teatro, ele não termina no teatro.

Mas também nunca o abandona, embora o teatro deixe de ser “apenas faz de conta” quando explorado como um veículo para a reconstituição coletiva do tão chamado real. Ou seja, no escorregadio e indecível jogo entre os múltiplos sentidos de “ato”: atuar como fingir e atuar como fazer – entre “atuar” como mera citação e a citação como um ato –, o teatro pode se virar do avesso e dar uma volta completa (Schneider, 2011, p. 74, trad. nossa).

Compreender as várias camadas da presença de onde emerge a teatralidade do processo e da obra tem sido um eixo central nas minhas criações como diretora, dramaturga e atriz. Apreender suas nuances, fissuras e reverberações não busca imobilizar um conceito, mas escavar espaço para práticas de escuta e modos de existir na cena contemporânea que escapam à previsibilidade e às categorias estabilizadas de atuação e recepção.

Para tanto, é preciso uma disjunção da adesão a uma concepção essencialista – ainda comum em algumas tradições teatrais e pedagógicas – que entende a presença como uma qualidade intrínseca, autêntica, estável e efêmera. Ou como um atributo individual capaz de “prender” a atenção do público, produzido exclusivamente por um corpo humano vivo, autossuficiente e fisicamente presente em uma unidade espaço-temporal coesa e imediata – independentemente, como identifica o pesquisador Stephan Baumgärtel (2018), do enquadramento histórico e cultural, da mediação ou das relações que se estabelecem no acontecimento espetacular. Em contraste, a presença teatral é entendida aqui como um fenômeno expandido, relacional, processual e flutuante, “cuja constelação faz o espectador perceber o trabalho do tempo como presente que passa, mais do que uma presença plena de cunho *hic nunc et stans*”¹ (Baumgärtel, 2018, p. 128).

Disjunção – ato ou efeito de desunir, separar, afastar, deslocar. Um operador filosófico, poético e metodológico que dobra e desdobra o aqui e agora deste artigo, implicando uma relação ativa e muitas vezes tensa entre as partes. Como pontuam Deleuze e Guattari (2010), o maior paradoxo é que essa “disjunção” não é pura e simplesmente uma ruptura, mas permanência disjuntiva que afirma os termos ou tempos disjuntos,

sem que um limite ou exclua o outro. Tudo fica registrado, cada opção, cada possibilidade. Talvez também seja esse o sentido das disjunções em que Beckett situa suas personagens e os acontecimentos que as afetam: “tudo se divide, mas em si mesmo. Mesmo as distâncias são positivas, ao mesmo tempo em que as disjunções são inclusas” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 106).

Inspirada por formulações de autoras como Karen Barad e Donna Haraway – que deslocam a humanidade do centro de sentido, ação e valor, desconstruindo os binarismos clássicos da modernidade ocidental –, proponho neste trabalho a escuta de uma presença teatral que, ao ser atravessada por tecnologias, materialidades e temporalidades díspares, engendra presenças instáveis e porosas que se atualizam nas disjunções e articulações materiais e simbólicas entre os elementos humanos e mais-que-humanos, visíveis e invisíveis, orgânicos e inorgânicos da cena.

Disjunções e surgências

Essa perspectiva disjuntiva de produção de outras densidades de presença – mediadas, vibráteis e partilhadas – encontra ressonância, por exemplo, na poética de Heiner Goebbels², cuja estética da ausência não se ancora na subtração, mas propõe uma radical redistribuição da experiência da presença entre as diversas materialidades que compõem a tessitura de relações do acontecimento cênico. Ao dispersar o centro, deslocar o sujeito e desestabilizar o sentido (Goebbels, 2015), seu “teatro da ausência” se organiza como um campo de alteridade, entendido não como uma conexão unívoca com algo ou alguém, “mas como uma relação triangular e indireta, na qual a identificação dramática é substituída por uma confrontação precária com um terceiro componente mediador, algo que podemos chamar de ‘o outro’” (Goebbels, 2015, p. 6, trad. nossa).

Em tal cenário, o que está em jogo é uma presença que se delineia nas lacunas, nos desvios e nas fricções entre imagens não vistas, palavras ou sons inauditos, “um encontro com forças que o ser humano não pode controlar, que se encontram fora de nosso alcance” (Goebbels, 2015, p. 6, trad. nossa). Ou seja, o compositor e encenador alemão concebe o “teatro como ‘a coisa em si’, não como representação ou como meio para criar enunciados sobre a realidade, isso é exatamente o que tento oferecer” (Goebbels, 2015, p. 2, trad. nossa).

Para Goebbels (2015), ausência não é carência, mas condição de invenção – e pode se manifestar de múltiplas formas: na dessincronização entre o que é visto e o que é ouvido; na separação ou disjunção entre palco visual e acústico; na criação de zonas intermediárias e espaços de descoberta, onde a emoção, a imaginação e a reflexão se tornam possíveis; no abandono da expressividade dramática; no esvaziamento do centro – seja por um palco literal e visualmente desocupado, seja pela ausência de um tema ou mensagem claros na obra. “E, por fim, e não menos importante, a ausência pode ser entendida como a recusa das coisas que esperamos, das coisas que já vimos, das coisas que já ouvimos e das coisas que geralmente são feitas no palco” (Goebbels, 2015, p. 5, trad. nossa).

Na teia desse pensamento, a abordagem de presença teatral aqui virada e revirada do avesso também se disjunta da visão que associa a presença à ideia de um espelhamento instantâneo entre intérpretes e público – geralmente vinculada não apenas a efeitos de identificação e verossimilhança, mas também às noções de “aura”, “autenticidade” ou a uma “verdade” cênica que opõe, de forma hierárquica, a presença “ao vivo” à presença mediada. O teórico Philip Auslander (2023) argumenta que essa suposição comum – de que “o evento ao vivo é “real” e que os eventos mediados são secundários e, de certo modo, reproduções artificiais do real” (Auslander, 2023, p. 18, trad. nossa) – está profundamente enraizada em uma visão binária e anacrônica. Para o autor, o próprio conceito de “ao vivo” foi construído historicamente em resposta à mediação tecnológica, sendo já contaminado por ela, ou seja, a performance ao vivo está, em si mesma, profundamente impregnada pela lógica da mediação.

A propósito de uma hierarquização de reais operante nas artes da cena, Luiz Fernando Ramos aponta que “há no teatro e performance contemporâneos uma tendência em qualificar como melhor, do ponto de vista do receptor, o que é ao vivo e imediato, ou como pior o que é gravado, ou mesmo transmitido, pois mais distanciado nesse contato” (Ramos, 2011, p. 63). Já Auslander (2023), por sua vez, destaca que embora conjecturas e mistificações irrefletidas como “magia do teatro ao vivo”, “energia entre performers e público” ou “comunidade presencial” possam ter valor subjetivo, especialmente para artistas, elas revelam-se insuficientes ao tentar explicar o valor da presença ao vivo. “No entanto, quando esses conceitos são usados para descrever a relação entre a performance ao vivo e o ambiente midiaticizado contemporâneo, acabam por gerar uma oposição binária e reducionista entre o ‘ao vivo’ e o ‘midiaticizado’” (Auslander, 2023, p. 17, trad. nossa).

Nesse horizonte crítico, Rebecca Schneider (2011) amplia a discussão ao interrogar “a predominância do presentismo, do imediatismo e do tempo linear que marcam grande parte do pensamento sobre a performance “ao vivo”, em favor de “uma abordagem mais porosa do tempo e da arte – um tempo cheio de buracos ou lacunas, e uma arte capaz de cair ou atravessar os espaços entre diferentes iterações ao vivo” (Schneider, 2011, p. 6, trad. nossa).

Ainda que o teatro nunca tenha pretendido ser de fato puro ou singular, como observa Rebecca Schneider (2011), muitos artistas da performance art e seus antecessores do teatro modernista antiteatral – de Zola a Artaud e Grotowski – buscaram justamente essa autenticidade, contrapondo a teatralidade às convenções da imitação. Para essas correntes de pensamento, “imitação é o oposto da criação; [...] ou ainda: a arte aurática não pode ser copiada, pois a imitação destrói a aura; ou: a verdadeira arte desaparece em mãos secundárias” (Schneider, 2011, p. 15-16, trad. nossa). Ao refletir sobre os efeitos da reencenação deliberada de uma arte baseada no tempo, que sempre envolveu representação, repetição, artifício, Schneider afirma que ela perturba os privilégios de uma autoria singular, a linearidade cronológica e as narrativas de progresso guiadas pelo capitalismo. Em suas palavras,

Tocar o tempo contra si mesmo, fazendo com que ele volte “de novo e de novo”, fora de compasso, em relevo teatral, até mesmo anamórfico, apresenta o real, o atual, o bruto e o verdadeiro como, precisamente, os retornos ziguezagueantes, diagonais e imprecisos do tempo (Schneider, 2011, p. 16, trad. nossa).

Para Schneider, a presença não exclui a ausência, ela a dobra, reinscreve-a, encarna-a. É um acontecimento contaminado por repetições, reiteraões e transmissões que se dão no “entrelaçamento e tensionamento de um tempo dentro de outro tempo – a teatralidade do tempo – ou, como nomeou Gertrude Stein ao refletir sobre Hamlet, o nervosismo do tempo sincopado” (Schneider, 2011, p. 6, trad. nossa). Ao carregar fantasmas, ecos, resíduos, a presença teatral torna-se superfície de inscrição de tempos, vozes e presenças que se cruzam e se sobrepõem. Ela pode ser pensada como aquilo que permanece, “de novo e de novo” e “novamente pela primeira vez”. Schneider explicita essa inversão conceitual ao afirmar:

O ato ao vivo não necessariamente, ou não apenas, precede aquilo que foi fixado ou gravado. No teatro dramático, o ao vivo é um vestígio perturbador de um texto precedente e, assim (aqui reside o duplo problema), vem depois – e, pode-se argumentar, permanece depois, como registro do texto posto em jogo. Considerar o “ao vivo” como registro de um material precedente inverte completamente a suposição de que o “ao vivo” é aquilo que precisa ser gravado para permanecer (Schneider, 2011, p. 90, trad. nossa).

Nessa perspectiva, a própria ideia de um “tempo real” é desnaturalizada. Schneider distingue uma temporalidade outra – um tempo produzido e mediado tecnologicamente: um tempo teatral. “Aqui, em distinção ao ‘tempo real’, tanto o teatro ao vivo quanto as mídias gravadas operam em um tempo irreal, sincopado, em descompasso com a instantaneidade e a imediatez fabricadas” (Schneider, 2011, p. 93, trad. nossa). A performance “ao vivo”, portanto, jamais desaparece ou se esgota no instante do presente, “não, de fato, como (somente) presente. Nunca (somente) presente” (Schneider, 2011, p. 7, trad. nossa).

Entrelaçamentos instáveis

Assim, a presença teatral não preexiste ao encontro, mas irrompe nos retornos, retardos, sincopações, junções, disjunções e intra-ações entre as coisas: entre a materialidade e seu vestígio, a fisicalidade e o registro, a realidade e a ficção, a interpretação e a representação, a encenação e o público. Nos termos da “ética-onto-epistemologia” do realismo agencial proposto pela física e filósofa feminista Karen Barad (2012), essas intra-ações não se referem a interações entre presenças autônomas e pré-existentes, em que cada uma preservaria um certo grau de independência ao interagir, mas processos constitutivos nos quais agentes e agenciamentos se materializam a partir da própria relação. Como explica a autora:

A noção de “intra-ação” subverte a concepção familiar de causalidade (segundo a qual um ou mais agentes causais precedem e produzem um efeito) e, de modo mais amplo, desestabiliza a metafísica do individualismo (a crença na constituição independente de agentes ou entidades, bem como de tempos e lugares). [...] Os “indivíduos” não deixam de existir, mas não são determinados de forma individual e isolada. Pelo contrário, os “indivíduos” existem apenas no interior dos fenômenos (relações materializadas/materializantes particulares) em sua contínua e iterativa reconfiguração intra-ativa (Barad, 2012, p. 77, trad. nossa).

É importante salientar que, nessa leitura, a disjunção tratada aqui tampouco configura uma ruptura estanque, mas o ato de decompor para compor de outro modo; de interromper o fluxo para fazer ver os intervalos; de desalinhar o enunciado para escutar o ruído; de perceber, diferir e reconfigurar o sensível nas artes performativas. À luz do pensamento de Barad (2012), a ação de disjuntar pode ser compreendida como um “corte agencial” que produz uma “separabilidade agencial” no interior do próprio fenômeno – em contraste com o corte cartesiano, que estabelece uma distinção inerente entre sujeito e objeto. “Isso não significa que não haja separações ou diferenciações, mas que elas existem apenas no interior das relações. [...] É o corte que faz o indivíduo, e não o contrário” (Barad, 2012, p. 77, trad. nossa).

Pensar a questão da presença no teatro contemporâneo a partir do (re)corte disjuntivo-compositivo traçado por esta análise – atento aos interstícios e intervalos, em descompasso com abordagens verticais baseadas em paradigmas de espelhamento – é um convite a, nas palavras da filósofa, bióloga e teórica feminista Donna Haraway (2023), “ficar com o problema”: permanecer nas zonas de indeterminação, transformando inquiet(ações) ou inst(habilidades), perguntas ou incertezas em instigantes processos criativos. Ler-escutar-habitar “entre” ou “com” é virar e revirar as camadas da cena umas através das outras, produzindo e performando as diferenças que importam. Como enfatiza Barad:

 Não se trata de resolver paradoxos ou sintetizar pontos de vista distintos a partir de uma posição externa, mas sim de uma intra-implicação material que envolve colocar o 'si mesmo' em risco, perturbar o 'si', suas ideias, seus sonhos, todas as diferentes formas de tocar e ser tocado, e de perceber as diferenças e os enredamentos a partir de dentro (Barad, 2012, p. 77, trad. nossa).

Virando do avesso e dando uma volta completa na própria linha de pensamento – como sugere a citação de Rebecca Schneider (2011) que abre este texto –, ao desfazer a lógica reflexiva da representação, a disjunção como poética da presença desestabiliza, contamina e abre fendas que difratam as materialidades envolvidas no acontecimento espetacular – presenças instáveis que não se constituem por uma identidade suposta de antemão, mas pelas distâncias que vibram nas bordas do contato.

NOTAS

1 - Expressão em latim que poderia ser traduzida como “aqui-agora eterno, imóvel”.

2 - When the Mountain Changed its Clothing (2012), Stiffters Dinge (2007), Eraritjaritjaka (2004)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUSLANDER, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 3th ed. London, New York: Routledge, 2023.
- BARAD, Karen. Intra-actions: An interview with Karen Barad by Adam Kleinmann. *Mousse* 34, [S.l.], p 76–81, 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/1857617/Intra_actions_Interview_of_Karen_Barad_by_Adam_Kleinman. Acesso em: 20 out. 2025.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. A eficácia da performatividade. In: CARREIRA, André & ____ (org.). *Efetividade da Ação. Pensar a Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro: Gramma, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.
- GOEBBELS, Heiner. *Aesthetics of Absence*. Trans. David Roesner e Christina M. Lagao. London & New York: Routledge, 2015.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o Problema: Fazer Parentes no Chthuluceno*. São Paulo: N-1 edições, 2023.
- RAMOS, L. F. Hierarquias do Real na Mímesis Espetacular Contemporânea. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 1, n. 1, p. 61–76, jan. 2011.
- SCHNEIDER, Rebecca. *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment*. Nova York: Routledge, 2011.



André Goldfeder

ENTERRAR, CALAR, MUSICAR

FANTASMAS SONOROS NO TEATRO PAULISTANO RECENTE

O ensaio aborda trabalhos cênicos que radicalizam potências de encontro e atrito entre som, música, olhar e palavra, redimensionando a noção de “acontecimento cênico”: Os desastres da guerra (Nuno Ramos), Memorial para Antígona (Comitê Escondido), Sinfonia Capital – em tempos de segunda mão (LCT) e Caverna fantasma (Manoela Cezar). Performado como espaço de integração e decomposição dos elementos constitutivos da cena, aqui o teatro se aproxima da “disjunção dos palcos auditivo e visual” e da presença musical das “coisas sonoras” de Heiner Goebbels, amplificando possibilidades de agenciamento da música e do som no teatro. Ativado como presente complexo da duração do luto, do trauma e da pulsão, dá corpos ainda mais híbridos a coralidades contemporâneas híbridas e a retornos do real que irrompem entre a saturação violenta do presente e fantasmas musicais às sombras da cidade.

E então nós, os sete, erguemo-nos de nossas cadeiras, horrorizados, trêmulos, enregelados, espavoridos.

Porque o tom de voz da sombra não era o tom de voz de nenhum ser individual, mas de uma multidão de seres, e, variando de cadência, de sílaba para sílaba, ecoou confusamente aos nossos ouvidos, com os acentos familiares e inesquecíveis das vozes de milhares de amigos mortos.

Edgar Allan Poe, “Sombra – Uma parábola” (1835)¹

Heiner Goebbels, Preto sobre branco (1997)

As próprias palavras que querem dizer as origens do teatro ocidental fazem escutar, através de seus corpos singulares, seus avessos ambíguos, seus desvãos, seus múltiplos pontos de cruzamento para além de si mesmas. Teatro é “lugar de onde se vê” (theatrum); é também morada da voz, da música e da dança. Cena é o que se apresenta a partir do palco do olhar; é também a “tenda” (skené) dos bastidores do teatro grego e, portanto, o limiar entre o que a encenação mostra e o que ela oculta. Drama nasce querendo dizer “ação”, mas quando, tempos depois, a torna protagonista absoluta do teatro, estará justo em um mundo em que teatro se torna sinônimo do império da palavra. O que talvez sempre se possa dizer é que o teatro é o espaço onde todos esses elementos se atravessam, seja demonstrando, seja ocultando ou, ainda, mascarando em outras formas seus pontos de ligação. Arte “intermidial por excelência”², pode ser pensado como espaço de combate dinâmico entre os “sentidos sensíveis” e o “Sentido sensato”, no qual as diferentes artes ressoam-se umas às outras³.

Em todos esses sentidos, os teatros contemporâneos têm a sua disposição possibilidades infinitas de combinação dos diferentes elementos que o constituem – palavra, ação, visão, audição, presença, ausência, cena, fora-de-cena, cenografia, figurino, movimento, luz, escuridão, vivacidade, automatismo, teatro, cinema, dança, literatura, arquitetura... Organizando esse gradiente infinito, estão tanto a vocação intermedial intrínseca quanto a Caixa de Pandora aberta pelo teatro moderno (em boa parte pelas portas de outras Antiguidades não ocidentais): de um lado, a integração dos diferentes elementos, desde o ritual de sua dança coletiva, no teatro grego, até o apogeu e as quedas de sua orquestração “total” por Wagner; de outro, tantas outras formas de decomposição dos formatos um dia imutáveis das suas relações. Entre integração e decomposição, reinvenções do que se entende por “acontecimento cênico”.

Duas questões centrais: o coro e a música no teatro. Palavra, música e som são uma tríade delicada, pois cada termo contém e é contido pelo avesso do outro. A princípio, desde sempre o coro fez a música e a palavra trabalharem uma a favor da outra. E, no entanto, autores como Martin Mégevand vêm mostrando como, na verdade, ele é ainda hoje de certo modo uma “terra incognita do teatro”, dado seu estatuto como uma “forma heterogênea e paradoxal”⁴. Para muito além de confirmar ou amplificar “o uníssono da palavra declamada”, o coro é um “cruzamento”, “elemento de colocação em relação, [um] limiar” entre o teatro e seu ambiente (a cidade, a comunidade), a cena e o mundo, entre “espaços e temporalidades”, entre “espectadores e ação”. É um corpo estranho que impede a tragédia de se reduzir ao texto, através de sua compleição multiplamente coral:

Em suma, além de seu valor de elemento de relação, o coro trágico é um lugar de contradições, de modo que ele não poderia ser pensado fora de um esquema de colocação em tensão interior e permanente das oposições que o constituem. Elemento dinâmico ao extremo, ele não é esse conjunto informe, uniforme e estático que ele oferece à primeira vista; ele é, ao contrário, esse compósito híbrido, multiforme e energicamente carregado, apto a impedir as petrificações do sentido e a re-vestir múltiplas funções.⁵

Daí que sua vocação a perturbar o domínio da representação não se esgote nos seus modos mais puros de aparição, e que, entre aparecimentos e desaparecimentos do coro na história do teatro, aconteçam “renascimentos múltiplos”, em novas formas “que são corais sem dizer seu nome”⁶. Levando isso longe, Flora Sussekind pensa “certas coralidades não canônicas que atravessam fronteiras artístico-discursivas, e separações entre campo e extracampo, e cuja força de deslocamento e contraposição as redesenha”. As encontra entre a literatura, o teatro, as artes visuais e outros territórios liminares férteis para o surgimento de “coros meio fora de lugar”, que podem ter um papel importante no que se poderia chamar de “teatros fora do teatro”⁷. E faz isso a partir do Brasil atual, quando essas “irrupções corais em escala e meios diversos” respondem simultaneamente à ausência do coro clássico e a do comum e à da impossibilidade de uma imagem coletiva íntegra da comunidade, sempre acossada pela ameaça de um uníssono artificial imposto pela violência da regressão homogeneizadora.

Ópera, “música para teatro” e o “musical” tornado substantivo são uma parte enorme da história. Mas, contra a ópera total de Wagner, desde Schönberg, Brecht etc. até hoje, música-teatro vem nomear um campo muito mais aberto. Um artista em que todas essas questões se atravessam: Heiner Goebbels. Compositor-encenador, busca “o contrário” da Gesamtkunstwerk, em que a música é a verdade Condutora de uma disposição hierárquica, cujo objetivo é “Reunir todas as espécies de arte para que cada arte individual se anule na realização de seu objetivo comum”⁸. Em contraste, para ele, é a “colisão das artes que poderia fazer irromper faíscas produtivas para todos os participantes”, não a submissão ou a confirmação recíproca de uma pela outra, mas a “confrontação, a interação cintilante que respeita as forças presentes em um equilíbrio de meios”.

Uma das operações fundamentais de suas composições-encenações: “separar” “os palcos visual e acústico”⁹, ou seja, devolver a dualidade ou heterogeneidade que constitui tudo a que assistimos e que tende a se dissolver sob o manto da integração cênica. Goebbels trabalha também nos limiares entre a música, o som e a palavra, seja encenando o processo mesmo de produção do som a partir da interação entre diferentes tipos de materialidades, seja organizando os espetáculos a partir da musicalidade intrínseca a certos textos verbais e da exploração de manifestações vocais singulares. Aqui, uma multiplicidade de escalas de acontecimentos e de seres actantes expande as possibilidades do que se entende por performers ou elementos “participantes” – em seu trabalho mais conhecido no Brasil, Stifters ding, textos literários, pinturas, cinco pianos invertidos, pedras, água, neblina, gelo, sal, madeira, metal, motores, tubos, vozes acusmáticas, entre outros. Outro gesto importante do artista: reverter a organização tradicional de disposição espacial da orquestra. Essa “ambição” de “reverter distribuições de poder, as hierarquias os equilíbrios de pesos, que são tão assentados em nossa percepção”¹⁰ o aproximou, com resultados artísticos extremamente contundentes, do Ensemble Modern, um dos mais importantes coletivos de música contemporânea atuais, organizado em uma estrutura não hierárquica em que seus dezoito integrantes compartilham todas as funções de direção artística, elaboração musical e gestão. Afinal, quando explora a “singularidade” de vozes que lhe chamam atenção, Goebbels não está apenas interessado naquilo que torna único um determinado ser vocal, mas também em uma dupla vocação própria às vozes acusmáticas, vozes separadas de suas fontes visíveis, simultaneamente acústicas e fantasmáticas: sua condição de objetos sonoros capazes de abrir outras possibilidades de percepção e sua capacidade de manter viva a memória dos acontecimentos que lhe deram origem.

Uma coincidência interessante: Goebbels e Iánnis Xenákis tiveram insights musicais decisivos ao participar de manifestações políticas nas ruas das cidades. Tanto o compositor-encenador quanto o músico-engenheiro-arquiteto-matemático central na história da música contemporânea encontraram saltos da música para além de si mesma, entre musicalização e espacialização, e ambos foram marcados pelo Maio de 68

e seus desdobramentos. O primeiro álbum solo de Goebbels, *Berlin Q-damm* 12.4.81 (1981), surgiu a partir de registros em áudio de uma manifestação em Berlim, no contexto de um movimento de ocupação de casas abandonadas em resposta ao aumento de custo de vida em bairros de classe média-baixa. Tudo começa com o som de jovens jogando pedras em cabines de vidro e então sendo ameaçados com revólveres pelos policiais, que depois foi trabalhado junto a uma multidão de instrumentos, processadores e operações de montagem musical. Já Xenakis se interessou particularmente, por assim dizer, pela dinâmica (no sentido musical) de manifestações. Estas se tornam então exemplos teóricos de processos de convergência e divergência entre os elementos singulares e sua ordenação em multidão, identificando leis estatísticas subjacentes à formação, deslocamento e dissolução das massas sonoras que se formam em torno da unificação das vozes em torno de um slogan específico, sua passagem para outros e a dispersão causada pela repressão.

Retorno do real, na abordagem tão conhecida de Hal Foster¹², é uma formulação que aponta para a relação intrincada entre suas duas faces: de um lado, uma tendência histórica específica no campo das artes visuais em que, após uma predominância do interesse pelo signo, elementos da realidade social voltam a ocupar o primeiro plano; de outro, o caráter mediado desse retorno, que implica não o protagonismo de uma supostamente possível apresenta translúcida da realidade, mas o teor de opacidade posto pelo desafio da representação em regime traumático. Como nos acidentes de carro ou nas cadeiras elétricas de Andy Warhol, o fato real é assimilado pelos dispositivos de representação apenas sob pena de perturbar a integridade desse dispositivo, manchando-o com a manifestação disruptiva do Real. Vale notar que, na origem lacaniana dessa abordagem, o Real, “aquilo que não cessa de não se inscrever”, esse registro que perfura a inteireza do poder da linguagem, se manifesta apenas indiretamente e em entrelugares. No campo do olhar, é a mancha, o furo, a irrupção do invisível no visível. No da voz, é o silêncio que antecede ou interrompe a emissão vocal, é o som bruto que esgarça a música, é a voz acusmática, o descompasso entre sua presença sensível e a ausência de um esteio visual que aponte de modo estável para o que ela é. O retorno do Real muitas vezes aparece como fantasma, por entre o descompasso entre o que se vê e o que se escuta, ou cavando brechas produtivas na integração audiovisual dos espetáculos do real.

O teatro apresenta espaços delimitados que são desdobrados pelo tempo. Mas o teatro do trauma ou do luto faz viver o presente complexo da duração da quebra ou da perda, simultaneamente se fazendo limbo, tempo estagnado e câmara de ecos do passado no presente. Seja em seus extremos trágicos, seja no tempo parado da morte em vida, muitos teatros vêm lidando com a encenação de coisas que implicam simultaneamente integrar e decompor, montar e desmontar o som, o sentido, e a visão das cenas que constroem, nos fazendo habitar as múltiplas camadas de passado e futuro que constituem a tessitura real do nosso presente.

Os desastres da guerra (Nuno Ramos, 2021)¹³

Em 1992, o Massacre do Carandiru suscitou a realização de 111, trabalho entre os mais conhecidos de Nuno Ramos, que representou um momento importante de ampliação do repertório de elementos que se articulavam até então na produção do artista. Em resposta ao choque causado pelas imagens do massacre estampadas nas bancas de jornal, tantos elas próprias quanto sua naturalização rotineira ao circularem pela cidade, 111 operava uma espécie de ritual cívico às avessas, onde ser poderiam ler ecos oblíquos do destino de Antígona. Em torno do “anonimato” dessas mortes, para usar os termos do artista, muito menos heroicas e mais massificadas do que a de Cara de Cavalo vinte e oito anos antes, ainda pairavam os ecos do regime de exceção, da localização do corpo morto em um limbo cavado pelos poderes paralegais, ao suspender a letra da lei para melhor salvaguardá-la à base de execuções sumárias. Diante tanto da desmesura do horror quanto do lugar ambíguo desse limbo, restaria ao gesto artístico encarar de frente a necessidade de representá-los, dobrando-se sobre a própria impossibilidade de sua realização adequada.

Daí a organização dos elementos fundamentais do trabalho: cento e onze paralelepípedos aos quais o artista agregou o nome de cada um dos mortos em linotipia, as cinzas de um salmo bíblico e a cópia de uma notícia de jornal sobre o ocorrido tratada em breu – não ícones de túmulos, portanto, mas correlatos indiretos extraídos de intervalos entre o simbólico e o matérico; uma “espécie de cruz molenga”, nas palavras do artista, com os nomes dos mortos impressos em linotipia, novamente vacilante em sua envergadura simbólica; múmias muito abstratas; a voz de um morto fixada em um texto escrito em parafina na parede, às raias da ilegibilidade; fotos de satélite do momento do massacre, atravessadas por vidro e fumaça. Já em Mácula (1994), um tema e um meio de significação decisivos entram em cena, desdobrando esse circuito truncando formado pela interrupção da representação, a constituição de um ponto de vista problemático a partir do qual se organiza a obra, o entrelugar entre matéria e símbolo e a impossibilidade de uma distância adequada: a cegueira e a escrita em Braille.

Quase trinta anos depois, esses elementos retornam em um experimento cênico que enfrenta o desafio da elaboração cênica de depoimentos reais de violência social extrema. Desastres da guerra se organiza em torno de uma articulação tensa entre três níveis de materiais e de operações radicalmente heterogêneos: os depoimentos, a conversão em tableaux-vivants de gravuras da série Los desastres de la guerra, de Goya, e a transposição dos depoimentos para o Braille, por sua vez traduzida sob a forma de partituras musicais executadas em cena por músicos-performers.

O início da performance cênica resume o que está em jogo, antecipando ainda outros vetores de sentido, entre eles, um trágico-temporal. Da plateia, Tenca Silva reproduz um trecho de um depoimento um pouco diferente dos demais, que escuta em seu celular:

Eu, eu sempre morei olhando por cima, olhando por cima, quer dizer, eu vejo as coisas meio assim, até como se eu tivesse até, pertinho do céu mesmo assim, sabe? O pôr-do-sol daqui, eu imagino que embaixo no quarto andar, no quinto, também tenha, mas daqui é soberbo. O Morro Dona Marta hoje em dia, aqui do lado, é uma coisa que parece assim uma caixinha de brinquedo. Você não tinha antigamente as balas trastejantes, é lindo. A gente tem fogos quase que diariamente do Dona Marta, ali pro cemitério, sabe, é lindo. É meio trágico, mas é muito bonito. A gente assiste essa guerra, sem participar dessa guerra. E muitas vezes sentindo a consequência de estar tão perto, dessa guerra. A experiência de uma inadequação de toda possibilidade de distância parece ser posta pelo material mesmo dos depoimentos, que giram em torno dos resultados de atos de violência policial, miliciania ou de outros tipos em comunidades brasileiras. Quem sofreu as últimas consequências não está aqui para contar; quem viu de perto muito frequentemente continua vivendo o impacto desses episódios, que permanecem próximos demais, a posteriori; quem está resguardado por trás das muralhas dos jornais, em geral, fica em algum lugar entre o sucesso pleno ou parcial de uma cegueira voluntária seletiva, os efeitos indiretos de uma proximidade psíquica destrutiva e a busca hesitante de formas de encarar os fatos mais ou menos de frente. Em Desastres da guerra é o presente arrastado, insuportável e complexo das duas primeiras possibilidades de aproximação a essa ordem de acontecimentos que entra em cena.

Logo após a abertura com o texto sobre o Morro Dona Marta, vemos uma figura situada no limiar entre a cena e o fora-de-cena, um narrador cego. Sentado fora do palco, pronuncia o texto que está lendo em um livro escrito em Braille, trazendo uma expectativa de distância épica com relação à performance que vai se iniciar. Essa expectativa fica lado a lado com a evocação de um reverso da distância, com um modo de leitura tátil, associado ao tema clássico da visão lucidamente negativa da pessoa cega, em sua capacidade de ler o livro do mundo, inacessível àqueles que veem:

Há uma figura sentada numa cadeira. Segue as linhas de um livro com o dedo indicador. Olha para frente. Pausa. Essa figura sou eu. Pausa. Há um grupo de pessoas atrás dela. Eles tocam o próprio peito, os ombros, o estômago e as pernas, por dentro e por fora. Tocam os calcanhares com a ponta das mãos [...]

O narrador apresenta a cena que ainda não começamos a ver, o palco ainda na penumbra, onde as pessoas que realizarão a performance fazem o aquecimento corporal. Descreve o número de performers; o monte de feno no centro do palco, no interior do qual estão enterrados os instrumentos musicais que serão tocados; o procedimento (os performers copiando as gravuras de Goya apresentadas em monitores); as três grandes telas em que a transposição dos depoimentos para o Baille é apresentada ao espectador; e a si mesmo.

Ao referir-se a si mesmo na terceira pessoa, o narrador já antecipa outro fator importante: pouco a pouco passa a surgir uma defasagem entre a descrição da cena pelo narrador e a cena que estamos vendo. Isso ocorre sobretudo com a narração de uma situação em que o narrador, que está onde sempre esteve, estaria agora no interior

da cena, primeiro circulando por ela e depois na posição de uma das figuras vítimas de violência da gravura. Em uma primeira camada, essa defasagem parece marcar o jogo de descompassos que atuam na decomposição da organização natural dos elementos que constituem o espetáculo. Mas, em uma segunda camada, é a temporalidade do trágico que passa a ser insinuada, próxima à vinculação da cegueira à profecia, como em Tirésias, e, ao mesmo tempo, junto outros níveis de sentido trágico, que estão impressos em alguns dos títulos de gravuras de Goya tão reveladores, pronunciados pelo narrador:

Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer
Para eso habeis nacido
Así sucedió
Esto es malo
Enterrar y calar

E, no entanto, na verdade, essas são brechas que são abertas através do presente esmagador que protagoniza Desastres da guerra. A inclusão do momento do aquecimento dos performers no início da peça, tão comum no teatro contemporâneo, parece chamar atenção para algo fundamental: a materialidade do corpo, suas profundezas, sentindo-se “o movimento do ar dentro do corpo”, o “sangue circulando” e assim por diante. Algo que se torna relevante na medida em que justamente esse dinamismo da matéria corporal será forçado, dobrado, estirado até seus limites para moldar-se ao processo de imitação das gravuras de Goya, com suas cenas de execuções, assassinatos coletivos, enterramentos de cadáveres e assim por diante. A organicidade do movimento corporal passa assim, de certa forma, a tornar literal, a ponto de deformá-la, a essência do *tableaux vivants*, que, plasmando e simultaneamente excedendo, em seu registro pictórico, a racionalidade linear da palavra teatral, institui “corpos obscenos”, que perturbam a integridade translúcida da representação¹⁴. De fato, é esse ralentamento, essa duração líquida e estagnada do presente insuportável da violência, do momento mesmo da formação do trauma, que Desastres da guerra nos faz experimentar.

É, claro, outras coisas acontecem, nesse acontecimento cênico tão singular. O monte de feno de dentro do qual serão desenterrados os instrumentos musicais pode ser a aproximação mais figurativa às gravuras de Goya, por exemplos aos montes de terra do descampado em que jaz o monte de cadáveres de Enterrar y calar. Mas, ao mesmo tempo, vale lembrar que o monte está presente na trajetória de Nuno Ramos desde 1987, na exposição Cal, como uma espécie de grau-zero da forma, uma configuração formal que se efetua simplesmente por meio do acúmulo de uma certa porção de matéria. Agora, o encaixe difícil entre a matéria e a forma, o referente e o signo, o representado e o representante se dá principalmente como um circuito truncado de sobreposições de materialidades, sistemas de signo e formas de escrita.

Gravura e Braille são formas de escrita visual e verbal onde a dimensão tátil é mais pronunciada e, se pensarmos que o Braille era tradicionalmente escrito por meio da punção, das incisões do reglete sobre o papel, duas escritas cavadas, cravadas na materialidade de seus suportes. Do mesmo modo, aquela escrita corporal feita a partir da moldagem violenta dos corpos se encontraria com a gravura enquanto escritas à base da violência. Com isso, a peça parece se fazer como um circuito de transliterações tensas entre suportes, de traduções forçadas, e ainda mais insuficientes do que qualquer tradução, entre os elementos em jogo: a matéria social dos depoimentos, as gravuras, os tableaux vivants, a escrita Braille, a musicalização.

É a dimensão musical desse acontecimento cênico que amplifica com mais contundência essa dinâmica de integração e decomposição. A colaboração entre Ramos e os artistas de diferentes campos que atuaram na construção do trabalho permitiu realizar a conversão dos depoimentos em Braille sob a forma de partituras musicais. Resumindo o processo de modo esquemático, a escrita em braile se estrutura a partir de células constituídas por seis pontos em relevo, organizados em duas colunas de três pontos. Para os performers que davam o texto, a hierarquia vertical destes três pontos correspondia a três entonações da fala, enquanto para os instrumentistas correspondia a três alturas e à possibilidade de jogar com o tempo e o contratempo. A partir disso, surgiam diferentes interpretações e esboços de composição por cada falante ou instrumentista, ficando sempre em primeiro plano uma relação de acompanhamento da fala, tornada descontínua e intermitente, pelas pontuações rítmicas das percussões e de um espectro limitado de alturas pelo vibrafone e o berimbau.

Ao mesmo tempo que três telas apresentavam a predominância da cor branca e o espaçamento pontuado do Braille, a sonoridade descontínua, esburacada da camada musical ia ao encontro da dispersão progressiva dos movimentos cênicos, com o espalhamento do feno por todo o palco e a constante oscilação entre a consolidação das poses das gravuras e a reorganização dispersiva dos focos de atuação dos performers. Vale insistir no modo de presença dessa sonoridade crua, essa mínima orquestra de pontos, que gira em torno sobretudo das interações entre percussão e voz. Intencionalmente ou não, ela se aproxima muito da musicalidade explorada por Nuno Ramos em um trabalho cênico anterior, *On human nature* (2019). Neste caso, os materiais verbais brutos apropriados pela cena eram os diálogos entre Noam Chomsky e Michel Foucault na televisão holandesa em 1971, que compunham um embate em torno do estatuto do humano e de possibilidades de emancipação social, entre a aposta de Chomsky nas capacidades inatas e universais da linguagem e a compreensão foucaultiana da impregnação do poder nas malhas que constituem mesmo as dimensões mais ínfimas da vida dos indivíduos. Interrompendo, pontuando e desestabilizando o combate, aparecia a execução ao vivo da *Kassandra* (1987), de Iannis Xenakis. As expectativas, mais ou menos, utópicas de definições do humano que pudessem implicar em emancipação pelos filósofos eram como que cortadas pelas

interações secas e agônicas entre a amplitude rítmica e timbrística da percussão e um canto em voz feminina que transita entre pontos extremos da tessitura vocal, correspondendo a regiões extremas da dor e da solidão de Cassandra no Agamemnon de Ésquilo.

É possível afirmar que Desastres da guerra termina em um diálogo indireto com esse horizonte trágico. Ao antever o horror que se abateria sobre a cidade, Cassandra é taxada como louca, seu discurso, como ilegível, seu destino inevitável sendo a morte. Já no fim da peça de 2021, uma espécie de profecia ao rés-do-chão se consuma: o narrador cego de fato entra no palco, transita entre os corpos, mas, ao invés de se tornar uma das figuras que sofrem a violência, como anunciado anteriormente, caminha pelo palco abaixando os braços das figuras rendidas pela violência, dissolvendo, pelo toque, a rigidez das poses, desarmando o circuito da violência. Não diz se ainda é possível olhar para o céu, mas abre uma brecha cênica por entre as camadas do horror.

Um Memorial para Antígona (Comitê Escondido, 2023)¹⁵

Aqui também a música irrompe entre encontros e atritos com o som e o silêncio, a densidade histórica do trágico, com o rés-do-chão dos documentos da realidade presente. Memorial para Antígona leva mais longe uma pesquisa do Comitê Escondido com uma vocação do teatro a fazer os discursos girarem, a demonstrar em ato a relatividade dos usos da palavra, quando posta em contato com a primazia dos contextos sobre o controle pelos falantes e com a multiplicidade dos suportes a partir dos quais ela toma corpo¹⁶. A operação fundamental é de justaposição, entre a inauguração imaginada de um memorial para Antígona e a reprodução em tela e em vozes de registros de falas da sessão de votação do Projeto de Lei da Anistia, em 1979, e outros documentos ligados à resistência e à repressão no Regime Militar. A projeção em telas, agora serve para pôr as cartas na mesa, dando evidência escrita aos pronunciamentos dos deputados de diferentes tendências, para sublinhar certos pontos críticos dos textos, mas também para desdobrar o contraponto entre a Tebas antiga e o Brasil dos militares. Assim, entre o que se vê e o que se escuta, se inicia a desafinação do coro dos contentes: “Tebas, estou falando de Tebas”, diz uma voz; “Brasil, 1979” é o que se lê.

Colocando as coisas lado a lado, trata-se de pôr em evidência seus ecos recíprocos, mas também um circuito de defasagens. Antígona encarna o entrelugar entre a lei dos deuses e a lei dos homens, entre a letra da lei e o imperativo ético da justiça; a votação da anistia dá corpo ritual ao início da repercussão dos desvãos desse “pacto de esquecimento”, como o caracterizou Teotônio Vilela no calor da hora. É o entrelugar entre o monumento monolítico e suas sombras instáveis, entre a estátua de Antígona e a cova vazia de Polinices, entre o “manto da paz”, a “mão estendida” ao pacto de conciliação nacional e heterogeneidade intrínseca ao que se chama de povo. Daí a

ênfase posta pela dramaturgia em Ismene, trazida das margens do texto de Sófocles ao centro da ação simbólica, a sobrevivente que perdeu tanto os dois irmãos cuja oposição instaurou a guerra, Polinices e Etéocles, quanto a irmã que não aceitou a estabilização da polarização e devolveu o cadáver de Polinices à vida política e simbólica. Ismene, que organiza o memorial para Antígona em compromisso com a injustiça de Creonte, buscando “conciliação”¹⁷ onde a irmã respondeu dando sua vida para reparar a ferida ética incontornável. É aos atritos e contradições que se fazem escutar na duração presente desses dois momentos históricos (junto ao nosso, por certo) que assistimos.

As imagens do horror atravessam a peça, narradas pelas vozes, como a do corpo de Polinices apodrecendo a céu aberto. Mas o fator mais contundente da peça é o corpo coral que transmite os documentos tebanos-brasileiro e os reelabora dramaturgicamente, um coro trágico ampliado em suas funções cênicas, decantado e radicalizado em sua vocação dissensual e montado e desmontado continuamente enquanto meio de articulação musical e espacial da ação verbal. A peça se inicia na espera que antecede o início do memorial, com as cadeiras vazias – todas singulares em seus formatos – das sete figuras falantes e logo abre espaço, através desse corpo coral, a uma espécie de respiração coletiva, agonizante, formação polifônica compósita, oscilante entre a produção de equilíbrios quase musicais e formações de massas sonoras extraídas dos encontros entre timbres, ruídos, tipos de ressonâncias diversos e mobilizações insólitas do aparelho vocal. Na base de tudo isso, está o fluxo respiratório em si mesmo, que os autores associam, em parte, ao contexto da pandemia, destacando também a referência ao que a artista de técnicas vocais estendidas Ines Terra chamou de “grito ingressivo”, o movimento de reverberação do canto gutural a partir de ressonância para o interior do aparelho articulatório da voz. É disso que se trata, e é isso que se produz em cena: a abertura de uma espécie de buraco no tempo, que percorre do mundo de Antígona àquele que é o do Regime Militar e o nosso, justamente a partir do entrelugar que é Antígona, entre sua estátua e a cova vazia de Polinices, entre a sedimentação institucional de um pacto injusto de memória e o alarido infinito das vozes soterradas.

Daí, primeiro, uma ênfase dramatúrgica no campo semântico da voz e do grito, em tensão com a antessala da fixação escrita da lei na votação da Anistia e a monumentalização imperfeita do memorial imaginado. No segundo polo, escutamos a certa altura um membro da Arena trair em sua própria enunciação a necessidade de estabelecer uma redundância entre a suposta impessoalidade da letra da lei e sua autoria por uma casta que, no fim das contas, omite a boca do povo: “Está dito pela própria boca dos homens que comandam o governo”. No primeiro, se revela a ênfase simbólica na “voz de Antígona”, que insiste em ser escutada por sob a visão do rosto inerte da estátua, que “parece que está preste a falar”. Antígona que, para essa Ismene, “se interessava demais pela própria voz”. E, talvez, antes de tudo, o vazio ensurdecido deixado pela cova vazia de Polinices, pelo passado em eterna decomposição que é seu corpo: “Os ossos de Polinices ainda me gritam na boca dos animais, no grito dos urubus”.

É sempre esse coro que protagoniza a cena, simultaneamente a instaurando em seu conjunto espetacular e perturbando a univocidade da dança dos discursos. O coro cumpre a função de mediação entre os destinos dos personagens e os espectadores, mas somatiza em seu próprio corpo sonoro as dissidências internas que perturbam por dentro a inteireza monolítica do monumento memorial. Por um lado, as falas dos congressistas são submetidas a processos de sublinhamento, repetição e remontagem, evidenciando tensões sociais que vazam a partir das equivocidades dos discursos. Diferentes ritmos, acelerações e ralentamentos ressaltam, por exemplo, vetores progressistas ou regressivos das falas dos políticos, alcançando um patamar de ressonância musical dissonante com a emissão de documentos de resistência feminista à ditadura e regredindo a um ramerrão arrastado e monocórdio quando se trata do elogio do “desagravo” pelas forças da Arena.

Por outro lado, o coro atuará para dar corpo, sonoro, visual, cinemático, à tensão entre o gesto de reintegração simbólica de Polinices por Antígona e o processo de decomposição psíquica e social que advém dos acontecimentos traumáticos em questão. A segunda parte desdobra a ação que se dá ainda por sob o momento de inauguração do memorial, em um mergulho na escuridão em que se figuram simultaneamente a recuperação do corpo de Polinices por Antígona e o limbo de um trabalho de luto interdito a familiares de vítimas da repressão militar no Brasil. “Sem esperança e sem medo”, esse entrelugar escuro é ativado em cena, com a reorganização da espacialidade solenemente ordenada do ritual, constantemente desestabilizada pela evidência da tensão entre louvação do monumento e seu descompasso com as feridas abertas que pretende apaziguar.

Mais que figurar esse limiar psíquico, essa série de covas vazias agonizando entre o passado e o presente, a cena somatiza um estilhaçamento coletivo da palavra, que acomete simultaneamente a voz da estátua, as vozes singulares, o corpo coral, bem como as projeções visuais. Pedacos sobrepostos de relatos da violência estatal e retalhos de palavras se pulverizam até decair no silêncio e na escuridão. A decomposição radical dos elementos cênicos encarna o desmembramento do corpo e Polinices, cujos restos Antígona “junta com as mãos”, sob o alarido constante dos urubus e à exposição à chuva:

Antígona separou da lama o que um dia havia sido um homem. Ela tentava remodelar a forma humana, separando algo que antes era braço daquilo que antes era perna... No topo colocou o resto do crânio e por cima uma coroa. Ela moldava o corpo do seu irmão espalhado no terreno pelas feras. E então, com a câmara e ecos tebano-brasileira completamente instalada – “Teve muito choque elétrico entre essas colunas gregas” –, as contradições e o dissenso calados pelo monumento se fazem escutar até o final. Inaugurado o memorial, uma salva de palmas que efetuará o uníssono consumidor descamba para uma fragmentação sonora do coletivo, abrindo em outras direções a integridade monolítica da estátua. Em paralelo, nos são mostrados os abutres da sessão do projeto de lei da Anistia, a presença dos

militares por dentro e por fora, sob a forma de bombas lançadas para coagir o processo. Um fantasma se manifesta muito concretamente no palco, a figura do militar fardado, que, ao contrário do narrador cego de *Os desastres da guerra*, toca o rosto da estátua não para desarmar a violência, mas para conspurcar toda distância civilizatória. É que permanece assombrando o presente, com sua palma única, que destrói a vocação plural de todo coro imaginável. Ao final, estamos novamente diante da imagem do horror, mas também da resistência que se instala no entrelugar da lei, das contradições subjacentes às pactuações políticas, das múltiplas perdas de *Ismene*, da morte infinitamente indomável de *Antígona*. “As mãos estendidas diante das ruínas, os ossos sobre a terra”, ainda escutamos uma respiração fantasmática coletiva, irreduzível ao consenso, afundada em um presente cerceado, apta a fazer escutar sua música.

Sinfonia Capital – em tempos de segunda mão

(Cia. *Les Commediens Tropicales & Quarteto À Deriva*, 2025)¹⁸

Mais uma vez, a cena se apresenta como lugar em que o presente é a duração atual da morte do passado. Nesse caso, o material dramaturgico, também extraído da realidade verbal das pessoas, é fruto do trabalho com a história oral da transição para a Rússia pós-soviética feito por Svetlana Alexijevich, em *O fim do homem soviético* (2013). O que pode haver de “trágico” aqui contaria mais por sua combinação com o farsesco, não exatamente como na repetição da tragédia como farsa, do 18 Brumário de Marx, mas nas atitudes possíveis de autoironia, saudosismo inveterado, ímpeto destrutivo desfocado e assim por diante, próprias à sobrevivência dos cadáveres vivos da utopia. Como escutamos no início da peça, “O ser humano demora muito pra chegar no seu fim” e perdura mesmo quando toda sua humanidade já é apenas “merda”. Ao mesmo tempo, esses tempos de segunda mão são assumidos pela peça em sua ambiguidade entre decadência e potência, já que se trata aqui de fazer teatro com restos, os reintegrando e decompondo de outras maneiras, a começar pela forma sinfônica, em uma espécie de sinfonia de restos esparsos.

Agora o cruzamento entre a palavra, a projeção visual em telas e a música se complementa com a carga simbólica do espaço, o Cine Dom José, que a Cia. Lct ocupou ao longo do ano com uma mostra de sua trajetória teatral. No caso da *Sinfonia*, a locação vem especialmente ao caso, pois esse lugar é hoje um cinema adulto, palco para uma forma de sociabilidade que margeia a nobreza do horário comercial e, ao mesmo tempo, câmara arquitetônica de ecos do passado glamouroso das antigas salas de cinema de rua paulistanas. Para quem assistiu à *Gaivota* de Guillermo Cacace na Mostra Internacional de Teatro deste mesmo ano, recordações tchekhovianas oblíquas podem vir à tona. Além da redução do espetáculo a uma situação de trabalho de mesa, em que as atrizes apenas liam os textos, porém com um dinamismo rítmico e uma verticalidade emocional vertiginosos, impressionava na peça as remissões entre a

grande arquitetura dos teatros de Moscou e instalação da peça na Cúpula do Teatro Municipal de São Paulo. Afinal, em *A gaivota*, a evocação das madeiras do teatro de Moscou é o símbolo do ponto de fuga imaginário das personagens para além de sua solidão provinciana.

“Os heróis de Tchékhov – eu não vou falar mal, não – é que eles passam muito tempo tomando chá e reclamando da vida!”. Na boca debochada da atriz da Sinfonia, a frase indica parte da própria condição desse limbo pós-soviético, já em patamar de decadência mais arejado, pois mais irreversível, mas também um teor meio anacrônico que transparece, entre o trágico e o cômico, nas sondagens da “alma russa” que Svetlana Alexijevich faz por tabela. Não deixa de impressionar como nesses depoimentos colhidos a partir do final da década de 1980 o sentimento de ser russo ainda é impregnado de literatura, de uma elevação grave, em meio ao falar cotidiano, que flerta constantemente com o valor do poético e não poucas vezes com o suicídio. Enfim, muitos fantasmas da dramaturgia russa e do Norte da Europa do XIX acabam ressoando por tabela, a agonia cotidiana de Tchékhov, os personagens-fantasmas de Ibsen, pessoas amarradas aos cadáveres de seus próprios passados, apegadas ao, e incomodadas por, seu cheiro.

De todo modo, tudo isso converge na exploração de um espaço perfeito para o teatro da palavra, ao mesmo tempo índice do cotidiano real e lugar bifurcado entre uma função rotineira utilitária e ocasião para a fala fluir além da conta: a cozinha. O “ruído das ruas e as conversas na cozinha”, inclusive associados ao “Fascínio do vazio”, são motivos centrais de *O fim do homem soviético*:

O Estado já não possuía a sua alma. Era uma pessoa livre. Havia poucas pessoas como aquela. Havia mais pessoas que se irritavam com a liberdade: “Comprei três jornais, e em cada um tinha uma verdade.

Onde é que está a verdade real? Antes você lia o jornal Pravda³ de manhã e ficava sabendo tudo. Entendia tudo”. Demoravam para sair da anestesia da ideia. Se eu comesse a falar de arrependimento,

em resposta ouvia: “E do que eu tenho que me arrepender?”. Cada um se sentia vítima, mas não cúmplice. Um dizia “eu também fui preso”; outro, “eu lutei na guerra”; um terceiro, “eu ergui minha cidade dos escombros, carreguei tijolo dia e noite”. Isso era totalmente inesperado: todos estavam ébrios com a liberdade, mas não prontos para ela. Onde é que ela estava, a liberdade? Só na cozinha, onde continuavam xingando o governo, como de costume. Xingavam Iéltsin e Gorbatchov. Iéltsin por ter traído a Rússia. E Gorbatchov? Gorbatchov por ter traído tudo. Todo o século XX. Agora para nós também será como é para os outros. Para todos. Pensávamos que dessa vez daria certo.¹⁹

É na cozinha que essa dança de ressentimentos e ausência de futuro vai se dar, entre piadas e risadas rasgadas, shots de vodka, sacolas do Mc Donald’s e caixas de Pizza Hut. Nesse sentido, é curioso pensar como Brecht caracterizava o teatro do espetáculo total, do ilusionismo perfeito e da união harmoniosa das artes, como arte culinária, que inebria a consciência do espectador na chave do alcoolismo. Aliás, a cozinha da Sinfonia, toda saturada de vermelho, encarna o velho sonho soviético de que “um dia tudo será vermelho”, que é entoado no começo da peça, mas já aponta também para o

arranjo forçado dos elementos do espetáculo, para uma zona de excesso e descompasso entre os símbolos da URSS e as intensidades sensíveis dessa experiência teatral. É na forma musical que essa tensão entre a união e a dispersão vai estruturar a cena com maior protagonismo. A peça assume a forma sinfônica clássica, sua estrutura convencionada de movimentos e suas desmontagens modernas, poluindo sua pureza de materiais e jogando entre a orquestração e a desorquestração de seus elementos. Sinfonia de segunda mão, feita da matéria do momento histórico em que a expectativa de um coro popular uníssono se desconcertava, dividindo as águas da história contemporânea.

Antes de chegar ao mezzanino do Cine Dom José Gaspar, onde o público se posiciona diante da cozinha e do elenco-banda, o espectador faz uma parada na luxuosamente decadente sala principal do cinema. Em farda soviética, o primeiro ator abre os trabalhos, enaltecendo o projeto soviético e ruminando a derrota histórica: “Vivemos na época mais vergonhosa da nossa história...”. Por trás do ator, em um plano de fundo que domina o olhar, a enorme tela de cinema impregna nosso imaginário com a cena decisiva de *O sacrifício*, de Tarkovski, que elaborava esse momento histórico não apenas fornecendo a imagem emblemática de que a casa estava caindo de vez, mas complexificando o diagnóstico com a imagem contundente da casa em chamas. Vemos o intelectual-artista em desespero ensandecido, vagando por entre a casa que sacrificou com fogo, a ordem sã dos colegas e a suposta profetisa laica a quem prometeu o sacrifício de seu ser material, em uma situação em que colapso soviético iminente era expandido em direção a um apocalipse nuclear, civilizatório. A “época do grande Stálin” é louvada pela palavra, enquanto a imagem se coaduna com a música imprimindo um andamento lento e melancólico para a apresentação do desmonte do sonho soviético.

Então o primeiro movimento, *Allegro ma non troppo*, se inicia, em andamento acelerado e pegada épica. O elenco se une cantando o tema em uníssono, que logo depois cede espaço para o silêncio, se arrefecendo em um jogo de cartas. Surge então uma dupla de elementos reveladora. Um metrônomo é ativado, estabelecendo a medida rítmica para os eventos que, claro, não o respeitarão. Enquanto isso, na grande tela por trás dos atores, assistimos à cena do massacre na escadaria de Odessa, de *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein. A cena do massacre sangrento, clímax do quarto ato do filme, é elaborada na peça através de um ralentamento extremo que diz tudo sobre o que iremos ver: o tempo metronômico do passado utópico soviético, evocado na ferida aberta que precede seu momento emancipatório inicial e genuíno, agora decantando em uma queda escada abaixo em cujos patamares tardios estaremos presos junto aos personagens, ainda caindo, mas sem poder passar do chão da farsa capitalista.

Em seguida, o metrônomo ainda mantém a pulsação, mas o romantismo heroico da sinfonia cede passo a uma musicalidade minimalista articulada em torno da permutação de células em defasagem. Após o depoimento de um marechal suicidado,

processo espontâneo da fala coletiva na cozinha impõe sua dinâmica cênico-musical, alternando as relações de consenso, dissenso, deboche e seriedade, vozes individuais e coletivas, entre diálogos, ações difusas, mais piadas e shots de vodka, entremeados por momentos de tumulto, explosão e queda no vazio. Então o uníssono utópico é retomado, e o primeiro movimento termina. Os temas estão expostos, e as séries de elementos cênicos-musicais integradas, deixando à mostra as brechas de sua defasagem, ora mais, ora menos pacificada.

O adagietto do segundo movimento desacelera o andamento e o ritmo de escaladas da dinâmica cênica, atingindo uma região musical e temática marcada por dissonâncias, deslizamentos harmônicos escuros e distantes das cadências mais convencionais, sob a regência hesitante da cantora, que assume também o lugar do metrônomo marcando o tempo de modo intermitente. O tema é tão dissonante quanto as interações áridas entre as vozes harmônicas, em contracantos que se juntam e entram em defasagem continuamente: a história de uma mulher casada e com filhos que os larga ao se apaixonar por um penitenciário sentenciado com a prisão perpétua em uma cadeia de uma região erma da URSS. A história desse amor insólito – “Por mim, você mataria a primeira pessoa que passasse?” – vai sendo apresentada como mais uma marca das zonas sombrias do espírito russo, como uma “cultura da piedade” associada ao costume de mulheres escrevem cartas a homens presos e começam a travar relações amorosas. Como as paisagens desoladas e algo sublimes que aparecem no início do movimento, a história daquela mulher também diz tudo, com “tudo que ela tinha de desmesurado, de maximalista”, “Ela passou a vida inteira desejando o absoluto, mas o absoluto só é possível na escrita, é só no papel que pode se dar a realização completa”.

A isso se segue, primeiro, o Intermezzo, em que membros do elenco se alternam para interpretar cada vez um depoimento singular, com o ator acompanhado por um músico. Tudo se reduz ao osso, em depoimentos duros, ao menos em duas das apresentações ligados ao suicídio. Um homem que desejava dançar balé e acabou no deserto ouve de um general: “Só não se matem com tiro. É mais fácil dar baixa em gente do que em munição”. E, então, após esse momento agônico, o terceiro movimento retoma a energia como Scherzo, porém já assumindo a impossibilidade de orquestrar de modo orgânico o assunto. A pegada lúdica não poderá esconder a necessidade e dificuldade de pegar o touro à unha, nesse limbo histórico: “Chega de falar de política!”. Entre a voz de um cantor popular russo e outras informações musicais do gênero, a tela passa a apresentar rubricas que estão em desencontro com o que ocorre em cena. E é aí que se dá a explosão total da “arte culinária”, a decomposição brechtiana da integração dos elementos cênicos, com os atores se revezando para realizar as mesmas ações repetidamente: contar a mesma piada, pentear o bigode, comer pizza, atender o telefone, lançar uma bomba... A esperança de Gesamtkunstwerk desaba por completo, para logo depois todos se reunirem de novo por um momento para cantar a

Internacional e tudo desaguar no comercial da Pizza Hut, a que todos assistem com ares de solenidade, vendo Gorbatchov ser louvado pela TV americana com sua receita para uma nova comunidade possível: “Nada pode unir mais as pessoas do que uma Pizza Hut”.

Enfim, o último movimento não é apoteótico, muito menos a vitória histórica do espírito, mas um réquiem. Ainda surgem depoimentos sobre a repressão pelo Regime, a passagem do tempo, “a única coisa que você não consegue comprar” nesse novo mundo velho, e um poema que não está no livro abre uma brecha lírica, com o vermelho-símbolo explodindo sensorialmente com a imagem da Terra “como uma bola de fogo”, em que “os objetos do dia a dia cheiravam todos a abismos”. Porém, a questão fundamental é o “aqui e agora”, o que resta desse limbo temporal: luzes e sombras, a beleza dos fantasmas da visão e da escuta:

Aqui, quem se depara com um cadáver acha que eles ficam quietos, que são silenciosos, mas dali saem sons o tempo todo, todo. Tem uma espécie de sussurro, tem lá dentro um ar que escapa, um osso que estala, você pode até ficar louco.

Aqui, agora. Quanto tempo faz que a gente está aqui falando, falando, falando. Nesse meio tempo, a vizinha chegou, o telefone tocou, a tempestade passou. Tudo isso me influenciou, eu respondi a tudo isso, mas no papel vão ficar só as palavras. O resto não vai ficar.

Enquanto isso, uma atriz com uma lamparina passeia pelo Mezzanino, preparando o final propriamente dito. Esses corpos, que ressoam as vozes de tantos serem parados no tempo, saem em procissão e descem à sala principal. No fim de tudo, em uma incorporação de um gesto cênico de Heiner Goebbels em Preto sobre branco, a canção nostálgica “Noites de Moscou”, com seus votos para que esta noite nunca termine, é executada pelo elenco diante da tela em contraluz, ou seja, por suas sombras. É cantada pelos fantasmas sonoros de uma URSS distante, ecoando pela arquitetura de um teatro marginal no Centro de São Paulo.

[Caverna fantasma \(Manoela Cezar, 2025\)²⁰](#)

Nesse mesmo mês de agosto, bastava atravessar o largo do Paissandú para chegar a outra experiência liminar – teatral, cinematográfica, arquitetônica, urbanística e temporal. Se o Cine Dom José é uma espécie de cinema marginal, o Cine Paissandú é um cinema fantasma. Inaugurado em 1957, tombado em 1992 e desativado, salvo engano, em 2008, o outrora suntuoso movie theater é hoje um estacionamento, onde Manoela Cezar instalou dois trabalhos resultantes de pesquisas em torno de artes visuais e cinema, mas que fazem o espaço falar como todo teatro à altura de sua vocação. O primeiro deles, Paissandú Drive-in ativa de outro modo um espaço que carrega em si mesmo uma ambiguidade insólita e poética: o estacionamento atualmente em funcionamento, que tinha sido a enorme sala de cinema principal do Cine Paissandú. Em meio aos carros estacionados, assistimos a montagens de cenas de carros em estradas, atravessando a imobilidade inerte da garagem atual com diferentes

temporalidades virtuais ativadas pelas imagens. A obsolescência comercial dos drive-ins americanos sobrevive, assim, ecoando também esses singelos limiares cotidianos, em que o interior do cinema e a exterioridade urbana se atravessam em momentos de suspensão imaginativa.

Percorrendo os meandros semiabandonados do edifício, encontramos um trabalho singular e obliquamente cênico, que parece ressoar os demais como se partisse dos extremos elementares da decomposição dos elementos que constituem o espetáculo. Caverna fantasma reagenda a carcaça da sala de cinema superior do Cine Paissandú, de cujos componentes internos restam apenas a base das arquibancadas e a estrutura que sustentava a tela. Se assistimos à casca do fenômeno cinematográfico, o invólucro sem o filme, ao mesmo tempo, as relações espaciais, temporais e mediais parecem se multiplicar e sobrepor. Na ausência da tela de cinema, a estrutura quadrangular que a sustentava acaba atuando como uma espécie de moldura que enquadra arbitrariamente um campo da parede do cinema, com sua bela padronagem de motivos azulejados. Porém essa primeira delimitação ativadora do olhar passa a atuar como plano secundário para uma tela de projeção instalada pela arista, tela de tecido semitranslúcido que constitui o meio para uma projeção constantemente refratada entre a superfície luminosa e seus efeitos de luz e sombra sobre a parede concreta.

De saída, portanto, trata-se sempre de uma projeção em dois níveis. Já o filme em si exponencia um jogo topográfico, topológico e espaço-temporal singelo e potente: ele resulta da produção de registros audiovisuais das estranhas do espaço, dos corredores, do almoxarifado, da sala de projeção e assim por diante. Projeta-se, afinal, as estranhas do lugar no interior da caixa preta que oculta tudo que não deve ser dado a ver enquanto obra. A projeção luminosa não toma o lugar como superfície inerte, mas com anteparo para uma operação de aprofundamento do espaço, com a exposição transversal de suas estranhas, dos desvãos simbólicos-arquitetônicos e das engrenagens do dispositivo cinematográfico. Com isso, o espaço enquadrado pelas quase-telas é retrabalhado por uma dinâmica de fluxo, que abre a sala a uma rede de lugares, ao mesmo tempo que produz uma sucessão de planos cinematográficos notáveis, no limiar entre figuras espectrais das estruturas espaciais e a presença quase abstrata dos desvãos e zonas liminares do espaço, que exploram nuances pictóricas, gradações de sombras, massas de cor, texturas e tonalidades fechadas pela materialidade da sobreposição de camadas temporais do edifício.

De fato, entre o lugar e as imagens do lugar, a projeção ativa ainda as camadas de tempo em latência que se depositam na carcaça do cinema. Tudo começa, entre ausência e presença, o presente do lugar e os sedimentos do tempo, com a luz, a luz que se mostra dando a ver a dança da poeira. Contracenando com essa intensidade luminosa que só se faz visível enquanto meio de aparecimento das impurezas fantasmáticas do espaço, os sons de roncos dos motores de carros invadem a diegese,

fundindo-se até se estabilizar como uma frequência sonora meio abstrata e saturada que vai continuar como fundo sonoro ao longo do filme. Isso para que, no final, a visão do estacionamento que engloba a caixa preta do cinema seja projetada no interior dela, de modo que o presente é projetado sobre o jogo de telas que dá para o passado. Agora é o estacionamento que está imobilizado na imagem, enquanto o som ambiente dos carros o ativa em ausência, fundido ao que parece uma trilha de música de outros tempos desse cinema, dessa cidade.

Em *Caverna fantasma*, não encontramos nem a tragédia, nem a farsa, tampouco imagens do horror ou da queda e telas que permitam traduzi-las para uma circulação de palavras mais produtiva. Encontramos o esqueleto do espetáculo, a decantação dos elementos mínimos do dispositivo cênico, no qual se instila a violência difusa da amnésia seletiva a que a lógica do capital condena os lugares marginais e liminares, mas também a partir do qual se fazem escutar fantasmas sonoros às sombras da cidade.

NOTAS

1 - Tradução de José Paulo Paes. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

2 - Jean-Marc Larrue. "Théâtre et intermedialité: une rencontre tardive". *Intermedialités*, Montreal, n. 12, p. 13-29, 2009.

3 - Jean-Luc Nancy. *Les muses*. Paris: Galilée, 1994.

4 - Martin Mégevand, "L'éternel retour du chœur". *Littérature*, n°131, p. 105-122, 2003, p. 105.

5 - Op. cit., p. 109.

6 - Flora Sussekind, *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe, 2022.

7 - <https://revistarosa.com/11/truque>.

8 - Wagner apud Heiner Goebbels, "Contre l'œuvre d'art totale". *Contre l'œuvre d'art totale. Écrits, 1984-2024*. Paris: Éditions Philharmonie de Paris, 2024, p. 187

9 - Heiner Goebbels, *Aesthetics of Absence*. Londres/Nova York: Routledge, 2015, p. 28.

10 - Op. cit., p. 29-30.

12 - Hal Foster, *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996.

13 - Ficha técnica disponível em: <https://www.nunoramos.com.br/trabalhos/os-desastres-da-guerra>. Comento aqui a apresentação do dia 16 de julho de 2021

14 - Arnaud Rykner. *Corps obscènes: Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages*. Paris: Harmattan, 2015.

15 - Ficha técnica disponível em: <https://tusp2024.webhostusp.sti.usp.br/portfolio/um-memorial-para-antigona>.

16 - Terra tu pátria, 2018. Comentei esse aspecto em: https://comiteescondido.wixsite.com/comite/textos?fbclid=IwY2xjawNwrO1leHRuA2FlbQIxMQABHt900yn559Cu1EYOxtFvDYruRm0sgkadOzpZzvBkr5EJcGrRHODil9_GSP1r_aem_mOsE-Aalii6HSBbfCGL7sw.

17 - <https://revistarosa.com/8/da-garganta-que-berra>.

18 - Ficha técnica disponível em: <https://infoteatro.com.br/peca/sinfonia-capital>.

19 - Svetlana Aleksiévitich, *O fim do homem soviético*. Tradução de Lucas Simone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (E-book – s/p).

20 - Acompanhamento curatorial de Marcela Vieira. Para mais informações sobre o trabalho: <https://manoelacezar.com/Caverna-Fantasma-4>.

PODER DE FOGO



Beatriz Mendes

QUE AS COISAS POSSAM DIZER AS COISAS QUE QUEREM FALAR:

A CENOTECNIA E A PESQUISA DE MATERIAIS PARA O ESPETÁCULO FILOCTETES EM LEMNOS

O texto aqui apresentado pretende discutir o trabalho da cenotecnia e da pesquisa de materiais desenvolvida no processo de criação para o espetáculo Filoctetes em Lemnos, estreado em São Paulo, em 2025¹. Algumas das questões abordadas aqui surgiram concomitantemente à pesquisa de doutoramento². O processo de Filoctetes em Lemnos foi a possibilidade de trazer para prática questões de cunho acadêmico. Na pesquisa de doutoramento em desenvolvimento investigo qual papel a cenotécnica ocupa atualmente na cena teatral da cidade de São Paulo. A partir de entrevistas com profissionais da cenotecnia do teatro paulistano, identifico que a cenotécnica tem ocupado dois lugares distintos, de um lado a cenotécnica é um trabalho realizado a partir de demandas da direção ou cenografia, muitas vezes (mas não sempre) ligadas a uma relação de criação de teatralidade e ilusão; de outro lado a cenotécnica pode ser entendida como um desenvolvimento de uma pesquisa integrada ao processo de criação em que são buscadas novas possibilidades de presenças para as materialidades cênicas. Em Filoctetes em Lemnos, minha participação no processo procurou um fazer cenotécnico centrado no segundo modelo, a fim de explorar os elementos materiais em sua dimensão real.

Na história do teatro, uma maior atenção direcionada aos materiais de cena, mais especificamente à cenografia, surge no Romantismo com propostas que retratavam lugares mais particulares, o que se convencionou chamar de “cor local”. Essa investigação foi a base para as construções que vieram posteriormente, como o próprio desenvolvimento do realismo, que já estava contido na particularidade que a “cor local” buscava. Esse modelo de cenário que surge a partir dali, mais ligado à representação, oferece impulso para novas experimentações articulando espaço, cenário e um ponto de vista sobre a cena que ultrapassa os limites textuais. A necessidade de oferecer esse ponto de vista sobre a cena é o próprio surgimento da encenação moderna.

Com as pesquisas anti teatrais do século XX, a presença real e a emergência dos materiais colocou em foco o trabalho da cenotecnia a partir do fortalecimento das materialidades. Ao mesmo tempo que não abandona a necessidade de recursos

construtivos, a cena teatral contemporânea rompe com a dimensão dramática possibilitando assim uma nova relação com as práticas cenotécnicas, uma relação que parte da matéria também em sua opacidade. A matéria deixa de ser uma tela de aparências que remete a um outro, mas se apresenta em sua brutalidade: sua cor, textura, forma e peso.

Certamente, muitos trabalhos na cena teatral paulistana atualmente, ainda se utilizam dos recursos cenotécnicos para construção da fabulação e não há nenhum critério de valor aqui estabelecido. O trabalho da cenotécnica se faz presente, em sua maioria, por meio de uma prestação de serviço pontual sob determinada demanda, muitas vezes distanciada ou, pouco envolvida com todo o processo criativo. Se trata de uma característica de mercado e produção, mas o que pretendo apresentar aqui neste relato são as possibilidades que um trabalho integrado com o processo de criação traz para o objeto artístico.

A pesquisa do espetáculo *Filoctetes em Lemnos* é anterior à própria construção da obra. Trata-se de um projeto de pesquisa de Vinicius Torres Machado financiado pela Fapesp que pressupunha a busca pela matéria da cena a partir da ferida³. A sensível direção de Marina Tranjan contribuiu para dar forma às experimentações e reflexões desenvolvidas por Vinicius até então.

Há uma inquietação na criação de Vinicius que se refere a uma cena que articula mais palavras do que presenças. É em oposição a essa perspectiva que ele direcionou as primeiras investigações do espetáculo.

[...] pensava nessa possibilidade da cena de invocar a alma dos espectadores, mas, ao mesmo tempo, invocar a matéria: a vida e a matéria da vida. A vida nas coisas que a gente pouco vê. O fato de trazer uma ferida no meu corpo há vinte anos me fazia pensar na capacidade da ferida de mostrar a matéria da vida para além da forma. Mostrar que nós e as coisas não estamos afastados. Fazer ressurgir nossa percepção da vida. Então, meu corpo era uma ferramenta para apresentar a matéria (Machado, 2025, n.p.).

Em *Filoctetes*, onde todas as matérias precisam estar em igual importância de presença, a cenotécnica se desenvolveu desde o início do processo a partir de uma intensa pesquisa de materiais. Segundo Vinicius, a primeira imagem criada era a da calça torcida que pingava água e ao permanecer torcida se assemelhava a perna atrofiada do performer. O mesmo se apresentava nessa cena como um manipulador de objetos, deixando este falar mais do que sua presença. De certa forma, essa primeira descoberta deu o tom do espetáculo. Todos os materiais passam a ser investigados a partir de suas possibilidades reais. A pergunta de Spinoza, muitas vezes repetida com relação ao trabalho de atuação, “o que pode um corpo?”, foi deslocada para os materiais. Portanto, nesse espetáculo, os objetos não são ilustrativos, mas eles têm suas presenças destacadas a partir da experiência sobre eles. Como torcer uma calça, por exemplo. Nesse sentido, a minha presença como cenotécnica também demandou um trabalho sobre a experiência, isto é, das qualidades das matérias e objetos, um trabalho realizado em muita parceria e integração com as outras funções do espetáculo e com as próprias coisas.

Experimentar sobre as coisas é testar seus limites, é saber até onde pode aquele corpo calça, aquele corpo copo, aquele corpo planta, antes de deixar de ser o corpo que reconhecemos. Vale destacar aqui como a troca de um simples copo, após a sua quebra, influenciou na movimentação desse objeto. Para nós era interessante o que havíamos descoberto, que devido ao peso da base do copo, quando deitado, ele não parava em pé. Ele se mexia para cima e para baixo, balançando como que fazendo sim. Quando trocado, o mesmo modelo de copo, feito por produção em série a partir de um mesmo material, não se movia da mesma maneira que o anterior. A experimentação e relação com o novo copo nos revelou a unicidade deste objeto.

Na contramão das produções cenográficas, onde a produção dos objetos ou cenário cumprem demandas e buscam rápidas soluções para a estreia, em *Filoctetes* realizamos uma pesquisa que acompanhou o tempo do processo e a sala de ensaio estava disponível para experimentações e pesquisa de cada elemento da cena. As qualidades de cada objeto e os modos como cada matéria se comporta na relação com o espaço, tempo, corpo e gesto são centrais no processo de criação desse espetáculo.

Entendemos que é um processo criativo que não se resolve com a marcação em fita crepe durante o processo para mostrar onde aquele objeto estará no futuro. É necessária a presença da forma, do peso, das texturas para criar essas relações reais entre as materialidades. Acredito que esse é o maior desafio desse trabalho porque rompe com um modo de trabalho já consolidado e faz com que a presença material realmente seja urgente e fundamental para a criação e não apenas para o espetáculo. Nesse sentido, em determinado momento, o processo precisou parar para que fosse possível a decisão sobre a mesa. É importante ressaltar aqui o trabalho do cenógrafo, pois a cenotecnia não precisa ser responsável pelas escolhas estéticas do espetáculo. Depois de muitos estudos de materiais, chegou um momento do processo em que o cenógrafo Eliseu Weide foi chamado para decidir como seria essa mesa. Tendo a mesa já pronta, novos desafios se lançaram sobre a materialidade deste objeto.

A mesa possui algumas peculiaridades. Temos alguns ajustes, como os apoios para que a água que cai sobre a cena no momento em que o performer transborda um copo seja direcionada para trás, a fim de compor uma textura com a luz. Também, algumas pedrinhas que colocamos para que o arrastar de um vaso de renda francesa fosse mais sonoro.

A única traquitana também se encontra na mesma mesa, e trata-se de um mecanismo para revelar uma cenoura. As traquitanas em geral tem características essencialmente teatrais, correspondem a um mecanismo construído com certa engenhosidade e originalmente foram muito utilizadas na caixa cênica como recurso da encenação para a realização de truques cênicos e efeitos relacionados à construção narrativa. Em *Filoctetes* em Lemnos, o efeito teatral ainda está ali, mas a serviço de um ato performativo. A cenoura aparece para que o performer possa criar uma relação direta com o seu corpo que passa suavemente sob ela. Dessa forma, entendemos que o uso da

traquitana nesse espetáculo está a serviço de uma produção de presença real. É justamente esse encontro entre algo característico da teatralidade e o uso performativo que se dá a ele, que surge um interesse inusitado pelo objeto revelado.



Montagem da cenoura na traquitana da mesa durante ensaio aberto no Espaço Sergipe - Foto: Laura Puche

O uso da traquitana fora da caixa cênica não é inédito⁴ e nem se pretende que seja, mas chamo atenção para um outro tipo de relação estética e de trabalho da cenotecnia que o processo de criação do espetáculo *Filoctetes em Lemnos* instaura quando propõe maior tempo e espaço para a pesquisa dos elementos visuais.

Entre os elementos visuais mais potentes, destacam-se a terra, a água e a planta. Esses materiais não são meros adornos cênicos. Eles constituem uma espécie de dramaturgia da matéria, convocando sentidos simbólicos e sensoriais que ampliam a experiência do espectador (Souza, 2025, n.p.). Essa dramaturgia da matéria na qual Bob Souza se refere em sua crítica do espetáculo, só é possível pelo gesto e movimentação de Vinícius enquanto performer que cria e conduz as relações com os objetos. Essa relação entre corpo e objeto foi cuidadosamente experimentada e está sempre atenta à sensibilidade deste corpo e às possibilidades de construção ou ampliação de novas provocações que alterem as

sensações. Ao mesmo tempo que a pesquisa de materiais busca ampliar as possibilidades de relação com o corpo, ela também se propõe a amparar as limitações e fragilidades deste corpo, com uma postura de constante cuidado. O próprio corpo de Vinícius quando apresentado nu se objetifica para nós, no sentido que se torna também parte do mundo das matérias. A fragilidade desse corpo, cortado e costurado, se revela, por exemplo, no contraste com a dureza da matéria mesa, ou da leveza da planta que sobe para o alto. A deficiência de Vinícius é também uma revelação da gravidade, força que une todos os objetos. Uma das cenas mais difíceis com relação a cenotecnia está justamente ligada a essa gravidade. A calça que Vinícius tem dificuldade de vestir sem cair (pois não tem apoio em uma das pernas) precisava ser construída de maneira que tivesse dentro dela uma forração de perfex para que pudesse sustentar mais água antes de torcida, mas essa mesma forração prendia no pé do performer devido a sua deficiência. O entendimento de seu corpo como uma matéria que precisamos tratar na sua particularidade orientava também nosso olhar para as outras matérias, particularizadas em sua individualidade.

Em determinado momento da pesquisa de criação, chegamos em uma ideia de borbular o chão de terra com a água da calça que cai no momento em que ela é torcida. Na tragédia de Sófocles, intitulada Filoctetes, há um diálogo entre Ulisses e Neoptólemo em que o autor descreve a presença de Filoctetes por meio de adereços utilizados por ele naquele espaço. A folhagem, a taça, os gravetos e os trapos malcheirosos de sua ferida são mencionados:

OD. Nem dentro há alguma provisão doméstica?

NE. Há. Folhagem amassada por alguém para dormir.

OD. O resto está deserto, e nada há sob o teto?

NE. Uma taça de madeira maciça, obra de algum artesão medíocre e, junto, esses gravetos.

OD. É dele o tesouro que me revelas!

NE. Ui, ui! E outras coisas mais secam, trapos, cheios de pus fétido!

OD. O homem habita evidentemente estas regiões, e não está afastado, pois como um homem enfermo na perna iria longe com uma antiga chaga? (Sófocles, 2007, grifo nosso).

O líquido que saía da calça precisava para nos remeter ao pus fétido. Para isso, fizemos várias pesquisas, como água de linhaça, a qual dava um aspecto mais viçoso ao cair da calça torcida. Por fim, chegamos à ideia de terra borbulhando, em uma experiência conduzida por Marina Tranjan. Aqui a cenotecnia estava a serviço da fábula de Sófocles, tentando destacar o pouco da descrição das coisas presentes na ilha narrada pelo autor através de um personagem. A princípio, usamos pastilhas de sonrisal amassadas, em seguida, passamos a usar o antiácido em pó para facilitar a montagem, depois sentimos a necessidade de cobrir com pó de café para disfarçar o pó branco do antiácido e ao mesmo tempo, diferenciar do tom da terra do chão do cenário para que continuasse visível em cena para Vinícius. Ainda inquietos, queríamos que esta área de terra borbulhasse ainda mais e acrescentamos vinagre na água que molha a calça. Percorremos um certo caminho de testes com estes materiais sem deixar de pensar em



Registros dos testes com antiácido durante o processo de criação no Espaço Sergipe - Fotos: Laura Puche

soluções cenotécnicas que nos interessavam para chegar no efeito que imaginamos. Ao fim, a própria matéria sempre nos surpreende, pois para representar o pus da ferida de Filoctetes presente nos trapos mencionados por Sófocles, o forte cheiro do vinagre utilizado também possibilitou a nossa associação ao cheiro fétido dos trapos que cobriam a sua ferida.

Percebo e experiencio a cenotecnia nesse espetáculo como um constante trabalho de acompanhamento, pesquisa, cuidado com as matérias, vendo as coisas como corpo e o próprio corpo como parte da matéria; um corpo que também é matéria, e que carrega sensibilidades e percepções alteradas. Um corpo específico, que ora sente dores, ora sensações anestesiadas que impossibilitam o sentir. Esse corpo do performer exposto e tratado como matéria nos força a olhar tudo que está em volta como matéria. Trata-se de um constante jogo de escuta e atenção com os elementos da cena para deixar que eles se revelem através da experiência. Para ouvir as coisas que falam as coisas.

A cenotécnica está presente em Filoctetes em Lemnos como um conjunto de saberes que percorre todo o processo. Assim, como um saber dividido, não é realizada apenas por uma pessoa agente, por mim que assino essa pesquisa. Cuido dos objetos como cuidamos do corpo, do espaço, do som. A matéria é presente na criação e perpassa o trabalho e as ideias de todas as pessoas inseridas nesse espetáculo. E assim convidamos o público a olhar a vida das coisas que normalmente não são vistas.

NOTAS

- 1 - O espetáculo estreou no Sesc Pompeia e fez 8 apresentações em julho de 2025, em setembro, realizamos uma temporada no TUSP.
- 2 - A pesquisa de doutoramento provisoriamente intitulada “Entre traquitanas e autômatos: dimensões técnicas e poéticas da cenotecnia teatral” está em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP - SP sob orientação do Prof. Dr. Vinicius Torres Machado.
- 3 - Vinicius Torres Machado é coordenador do Grupo de Estudos da Matéria Cênica e desenvolve o projeto de pesquisa “A matéria da vida, a dor e a ferida na cena contemporânea”.
- 4 - O Teatro Oficina é um exemplo de grupo que utilizou e ainda utiliza muitos mecanismos e traquitanas fora do palco convencional para a realização de seus espetáculos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Machado, Vinicius. Ver o outro: Bob Sousa entrevista Vinicius Torres Machado. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/coluna/ver-o-outro-bob-sousa-entrevista-vinicius-torres-machado>>. Acesso em: 22 out. 2025.

Sófocles. Filoctetes. Tradução: Fernando Santos. [s.l.] Odysseus, 2007.

Souza, Bob. O espetáculo que não se fecha. In: Bob Sousa em Foco. Disponível em: <https://blog.bobsousa.com.br/o-espetaculo-que-nao-se-fecha?fbclid=PAT01DUANzOJNleHRuA2FlbQIxMAABpzsfw0Z33GyeaKnWOXDxBunkYodXSbvTXaNrhtM83IcpcOtMb84CLrr7n-Cm_aem_TYrJ-knl7n37BzEmSOtekQ>. Acesso em: 1 nov. 2025.



ALCANÇAR (TODAS) AS SINGULARIDADES | POUCO SE FODER PARA AS SINGULARIDADES

Temos percebido, nos últimos anos, um grande interesse em criarmos cenas que refletem sobre “outros modos de existência”, isto é, desconstruções da normatividade, ecologias do cotidiano e outras micropolíticas que parecem envolvidas nos desdobramentos do pós-estruturalismo e da retomada de saberes esquecidos e aniquilados pela ciência régia (a detentora do próprio status de ciência). Por vezes, as cenas em si (suas execuções), são colocadas como modos de existir – tem sido um caso recorrente na dança, mas ocorre também em formatos de teatro e de performance.

O que venho colocar está nas salas de espetáculo, mas também está nas salas de ensaio. Está nos artistas da cena, nos espectadores da cena (muitas vezes, também artistas). Isto está nos espaços de formação livre, acadêmica e técnica, está nas pós-graduações e nos congressos. Está no projeto enviado ao edital, sobretudo nos campos de “relevância”, “justificativa”, “contrapartida”. Está na avaliação desses projetos todos. Daí o estranhamento em colocar em conversação isso tudo, pois diremos e sabemos: “isso tudo é muito importante”. Ainda assim, tem me parecido haver uma precipitação de fadiga... e essa precipitação tem sido mais comum nos bares, após assistirmos teatro e dança, do que nas rodas de conversa promovidas pelos próprios grupos de teatro e de dança. Essas aparições de fadiga devem ser observadas, não me cabe a opinião de que sejam desinteresses que tão simplesmente refletem a política de desmonte que nos encontramos atualmente.

No exercício de pensar sobre isso, preciso dizer, faço uso do texto de um autor e professor francês (sim, de um francês...): o livro “Contra o teatro político”, publicado em francês e em português de Portugal (as citações que faço são retiradas na íntegra desta última versão), de Olivier Neveux, que trata de um conjunto de aparições teatrais e das respectivas políticas culturais de efetivação dessas cenas no território francês. Se puder resumir, Neveux nos questionará se o empenho politizante do teatro (garantido e justificado pelas leis de fomento e outros incentivos) não teria se tornado uma forma de enfraquecimento da própria força (revolucionária?) do teatro. Além do mais, e talvez ainda mais imediatamente perigoso, podemos dizer que são obras efetivadas-fomentadas pelo seu potencial de transformação social e de representatividade, e, se estas obras não transformam nada e nem tem capacidade de representar tudo que se

parece necessário, torna-se ainda mais justificável para as próprias plataformas de fomento, a retirada dessas políticas¹. Demandas ontologicamente inatingíveis fazem digladiar-nos. Evidentemente que isso tem impacto nas poéticas, nos movimentos presentes nas cenas, nos gestos delas, nas dramaturgias, nas encenações. Um desespero pela comprovação da importância – política, de identificação e/ou de singularização – que, por excelência, se dirige ao eterno ainda-não-alcançado. E reconheçamos que, caso haja desinteresse em operar sua própria singularidade, rapidamente poderão te questionar qual seu posicionamento, de onde você está partindo, seus antecedentes, seus processos identificatórios etc. O que é muito relevante para desmistificar a suposta neutralidade que beneficia o cânone eurocentrado, sim, sim... mas...

Não importa o quão longe a dramaturgia se empenhe nos processos identificatórios daqueles que integram a cena e dos que serão representados por ela, em algum momento, alguém que assistiu (ou que propositalmente não assistirá) vai dizer que “esse teatro não interessa, porque ele não chega nesta singularidade aqui, e chegar nesta singularidade é mais importante, neste momento.” Teria se tornado o papel das artes cênicas alcançar as singularidades na mesma velocidade em que elas aparecem?! E, indo além, se o valor destas artes está vinculado aos seus alcances de singularização, não se torna coerente, do ponto de vista do artista-proponente, investir numa complexificação e especificação das singularidades presentes em suas obras? Isto tem se tornado um dado relevante nas construções das (micro) poéticas do nosso atual?

Me parece que até sabemos que nada vai se transformar ali no palco (as estruturações de poder, saber e desejar são densas sedimentações, sim?), mas ao menos, junto das contrapartidas e justificativas de projeto, ocorra um “acalento no coração”. E é importante ainda dizer que a presente reflexão não se coloca na posição de criticar algumas situações em favor de outras, separando os casos picaretas dos legítimos²: a ênfase aqui é nessa demanda que tem povoado nossas experiências criativas e nosso automatismo dela.

Tendo em vista os problemas apresentados e os dados envolvidos nestes problemas, proponho uma reflexão norteadas pelo interesse em abandonar o singularizante e o singularizador. A vontade é sincera, e talvez seja um trabalho que pode demorar: tentar fazer alguma coisa que não se afogue na singularização que poderíamos jurar estar nos hidratando.

O cancelamento do teatro e do Neveux

Importante: quem tem ido ao teatro já é partidário da perspectiva que está sendo apresentada ou ainda não foi informado, e cativado, sobre a especificidade de pensamento e de existência que está sendo colocada ali? Quer dizer, nós temos ido ao teatro (alguém tem ido???), esse que se faz hoje, para nos sentirmos contemplados e aliados daquela dor ou daquela perspectiva (revolucionária? Transformadora?) ou nós

vamos ao teatro para que essas autoridades (ainda que somente no que estão se propondo) possam efetivar o trabalho de informar ou ainda produzir afeto, sobre o quer que seja, nos desinteressados e/ou ignorantes? Tem me parecido necessário fazer um questionamento sobre isso. Um questionamento sério.

Os casos são diferentes, alguns têm que ver com a sobrevivência num universo hostil, outros com o poder num ambiente dócil. Mas todos estão presos, voluntária ou involuntariamente, à eficiência, ao que já funciona, ao que faz barulho, à progressão na carreira sem limites, ao mais conformista e partilhado. (Neveux, 2023, p.49)

Talvez seja o caso de questionar o que é que temos ido fazer nas salas de teatro. Tanto como criadores nestes espaços quanto como espectadores... também como pesquisadores, críticos, pensadores, enfim.

Hoje, as obras são mais “críticas” do que subversivas, e essa crítica exerce-se como zelo pela Cidade. As obras não estão tanto às ordens do poder, mas à defesa da sociedade, empenhadas em serená-la, protegê-la (dela própria, se necessário). (ibid, p.80)

São muitos os momentos em que Neveux apresenta as fragilizações de um teatro autodeterminado ao político e ao engajamento, “ao examinarmos o teatro contemporâneo: a política muitas vezes não existe senão na condição de nada desordenar ou perturbar” (ibid, p.21). O teatro nada tem perturbado, ao passo que se apoia nominalmente num ramo que é associado historicamente ao revolucionário e às insurgências. Com Neveux, poderemos dizer que até a perturbação será objeto de disputa, e que isso poderá ocorrer, com sorte, se nos desfizemos desse pacto civilizante, de natureza inofensiva, que produz um teatro que ameniza, que é “recreativo” (p.53), que “educa, civiliza, repara, envolve, agrega” (p. 50). É uma das partes tristes do encontro das poéticas com a política pública e cultural:

Artistas cujos projectos são financiados pelo dinheiro público estão agora sujeitos a uma multiplicidade de obrigações positivas, intervenções e animações, seja nas prisões, seja nas escolas, em troca do direito a criar. Precarizados, eles constituem um exército de reserva disponível para trabalhar de graça, com tempo e largamente culpabilizado [...] nesta perspectiva, a obra tornou-se em si mesma, insuficiente, senão acessória. (ibid, p.51)

Neveux dirá ainda que “a crítica do neoliberalismo no palco pode combinar-se com a sua implantação agressiva nos bastidores” (ibid, p.55). A perspectiva de Neveux sobre o teatro político remete a uma espécie de pessimismo, que muito bem corresponde a alguns pensadores da atualidade. Certos autores se destacam na abordagem pessimista do pós-estruturalismo e das filosofias da diferença, como Franco “Bifo” Berardi, Fred Moten e Stefano Harney, o próprio Slavoj Žižek em “Órgãos sem Corpo”, Andrew Culp em “Dark Deleuze”, dentre outros. Alguns apontamentos dessa dissolução da luta multicomponencial em meio ao favorecimento da individuação já estavam em Félix Guattari, posteriormente ao encontro Gilles Deleuze, e mais enfaticamente a partir da década de 1980.

A relação entre o teatro e a política está em xeque em todo o texto de Neveux. Há uma antibiose entre eles, em que os dois sofreriam danos³. Mas o autor também faz

observações sensíveis à experiência do teatro político, às pessoas envolvidas nele. Aqui, por exemplo, ele faz uma contraposição ao que parece povoar seu livro:

O teatro militante tem sido muito criticado por se dirigir sempre aos “já convencidos”, a comunidades homogêneas. Esta crítica levanta uma questão: é preciso nunca ter passado frio nos intermináveis anos de Inverno, nunca ter conhecido a solidão política, para subestimar a importância destes encontros de consolação ou de mobilização. (ibid, p.85)

Essa colocação de Neveux, numa defesa de algum tipo de saldo com as ações e eventos de agrupamento em que o próprio elo é fortalecido e rememorado, juntamente de suas conquistas e desejos comuns, nos levará, por dedução, a pensar no outro caso, que aqui é muito relevante: o de quem não passou por “anos de Inverno”⁴.

Esses “anos de Inverno” dizem respeito a um período especificado, mas a metáfora pode servir para outros períodos, nos quais alguns anos de levante popular e de transformação social antecederam um período de recessão revolucionária e estagnação das mudanças prometidas. Digo isso porque, mesmo deslocando a metáfora para outros períodos, talvez seja possível dizer que a experiência de “anos de Inverno” não é comum a todas as pessoas, e que esse afeto característico, quem sabe essa amizade⁵, de que Neveux faz uma breve defesa, efetivamente não está presente em todos os agrupamentos. Qual seria a importância de encontros de consolação para os agrupamentos que não passaram por períodos de promessas revolucionárias, pelo estabelecimento de pertencimento político e camaradagem, e pela sequente queda dessas tendências?

Mas “quem disse que eu não tive Inverno?” e “talvez o que seja o Inverno para você não seja o que é Inverno para mim!”... quem sabe “são muitos Invernos, e precisamos respeitar cada um desses Invernos, ninguém deve ser polícia de Invernos”. Em algum momento essa exponencial ramificação (outrora prometida rizomática e não arborescente), talvez original e sinceramente motivada por uma amplificação das correspondências, desnorteia qualquer coisa que nela esteja envolvida.

Singularização surrupiada

Em Deleuze e Guattari a questão da singularidade e dos respectivos processos de singularização é de maior relevância. Para eles, o que há de tão importante no fazer filosófico e analítico é o favorecimento destes processos por meio de operações literais, de improvisações com o que encontramos na realidade. O trabalho de um esquizoanalista (mecânico, operador ou como quiser chamar) não é de fabricar a singularidade, mas contribuir para a experimentação e a diferenciação que poderão (elas sim) levar à singularização. Dito isso, esse operador deve reconhecer que o que é singular aparece. Esse operador deve reconhecer sua própria pequenez em relação aos processos que, com sorte, ele facilita⁶. O singular vai aparecer, está sempre aparecendo ou está em vias de aparecer. E, se o singular aparecerá, e, se pudermos seguir nas demonstrações de D&G, poderemos também compreender que a façanha das formas de

soberania (essas que devemos combater) é precisamente a de cortar as aparições de singularidade, podá-las para que não perturbem, conjuntamente ao endereçamento produtivo de forças, para fins que cabem no que foi e vem sendo sedimentado como produtivo. Com D&G devemos reconhecer que o capitalismo não é meramente castrante, pois quando convir, ele será impulsionador de desejo.

A denúncia é essa: o desejo foi capturado, os processos de singularização foram interrompidos! Um corpo que deseja em maquinação, que foi muito bem-organizado, com forças distribuídas e com finalidade produtiva, nada verdadeiramente tem desejado. O desejo está diminuído de tudo que pode: esse é o status do corpo perdido, sequestrado de suas próprias forças, entorpecido. Isso já era colocado por Antonin Artaud, o pestífero do teatro. Para ele, o processo de restituição da vitalidade raptada seria um processo doloroso. Já podíamos ler nos textos de teatro e nas primeiras poesias:

Parece-me que a criação e a própria vida só se definem por uma espécie de rigor, portanto de crueldade básica que leva as coisas ao seu fim inelutável [...] O esforço é uma crueldade, a existência pelo esforço é uma crueldade. (Artaud, 2012, p.120)

O Teatro da Crueldade foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento, de condensação extrema [...] Essa crueldade, que será, quando necessário, sangrenta, mas que não o será sistematicamente [...] (ibid, p.143)

D&G se inspiram muito em Artaud, seu Heliogábalo e com a ideia de corpo sem órgãos no levantamento da literatura e da pragmática preocupada com os processos de singularização. A crueldade de Artaud é essa necessidade, e reitero, irreduzível, de “extirpar pelo sangue e até o sangue” (Artaud, 2020, p.84) esse enfraquecimento. Ele nos dirá o seguinte já perto da morte: “teria sido preciso que eu cagasse sangue pelo umbigo para chegar àquilo que eu quero” (Artaud apud Virmaux, 2009, p.325). Não me canso dessa citação.

D&G acreditam nos processos de singularização. A tal revolução molecular, almejada por Guattari, é a ampliação demográfica dos acontecimentos singularizantes, destas diferenciações que, cada uma por seu próprio processo e com seu tamanho, contribuiriam simultaneamente para um desmanche que, finalmente e em nível molar, teriam um efeito no campo social.

Se pudermos prosseguir levando em consideração a (não) experiência de Artaud e sua relevância em D&G, podemos entender que o acontecimento de singularização, isto é, essa aparição de um processo de diferenciação ou mesmo de reencontro com as forças adormecidas, será um evento. Pode ser um evento muito pessoal, inclusive. Disse evento, mas posso dizer “ocorrência” – é mais coerente. De modo tático e operacional, para nossa conversa, farei o esforço de diferenciar tipos de ocorrências:

Ocorrência de diferenciação por aleatoriedade ou aparição de singularização: são os casos em que algo diferente “surge”, “brota”, e nesse surgimento é produzido estranhamento e incompreensão nos envolvidos ou próximos dessa aparição. É o caso

da anomalia, da mutação, de uma diferenciação que, pelos seus próprios valores relativos, irrompe mesmo com as condições de corte e de repetição.

Ocorrência de singularização por reativação/reaparecimento das forças: aqueles casos em que algo foi ou tem que ser feito para restituir algum tipo de coisa que foi perdida ou enfraquecida no processo de incorporação ao sistema dominante. É o caso intencional, sim, e é também o caso do efeito de um “acidente” (primeiro tipo de ocorrência) que posteriormente será buscado intencionalmente – exemplo claro disso são as programações de CsO (corpo sem órgãos) em D&G, o tratamento mais literal com a esfumada ideia de Artaud.

Ocorrência de singularização em meio à banalidade ou pelo outsider: é um caso relevante para o filósofo Uno Kuniichi, que diferencia o acontecimento de Hijikata Tatsumi, dançarino e coreógrafo do pós-guerra japonês, e a vontade de Artaud. Segundo Uno, em Hijikata a realização de um corpo intenso, restituído de sua carne e desfeito das automatizações não teria o “risco da destruição”, ele na verdade seria “mais concreto, banal, palpável” (Uno, 2018, p.58), e isso, evidentemente, diz também respeito às diferenças de contexto político, geográfico, social e cultural. Esse terceiro caso é o caso que parece favorecer a pequenez ou quem sabe o menor. O encontro dessa aparição com o que a rodeia é diferente, não aparenta ser tão doloroso, como os supracitados.

Esses tipos de ocorrência estão envolvidos e se confundirão, evidentemente. Eles podem variar de acordo com o ponto de vista de quem experiencia suas presentificações ou as observa. Como disse, a tipificação foi tática, tem somente importância operacional. Pensemos, finalmente, nos aparentes processos de singularização que temos convivido e que vamos conviver no campo expandido das artes cênicas, suas políticas culturais e operações acadêmicas.

Transformo em perguntas, já com a bagagem que temos de Neveux e relacionando nossos cotidianos: qual é o processo de singularização ou mesmo a singularidade com o qual o projeto artístico em questão está a favorecer ou representar? O quão bem-intencionado a este processo é o projeto e, quais os meios de comprovar a contribuição singularizante do projeto? A obra, o formato final (ainda que seja relacional, um conjunto de performances, aberturas de processo ou eventos despreocupados com a espetacularidade), resolve, ainda que momentaneamente, quais singularidades para a(s) instituição(ões) ou agência(s) envolvida(s) no projeto? E mais profundamente, qual a especificidade e o quão desprovida de espaço é essa singularização para que ela deva ter o espaço para que seu processo ocorra, ao invés dos outros, isto é, dos concorrentes no edital ou na curadoria em questão? É importante salientar os detalhes e as intersecções que sequer teriam sido notados... o trabalho se torna, em direção ao infinito numa veloz obsessão, encontrar qual a especificidade que ainda não foi alcançada, e ofertar seu alcance para a instituição que sequer tem essa demanda... desse modo o possível problema, futuro, com relação à representatividade de uma ou outra singularidade que

ainda não produziu demograficamente suas próprias demandas e a respectiva responsabilização institucional, já será sanada. Esta seria a automatização da demanda. Então, que perspectiva crítica será essa aqui (deste texto) que não acredita na autodeterminação de outros modos de existência como forma de atingir outras possibilidades de vitalidade para o desastre que nos encontramos, ainda que empenhada em D&G e adjacentes? Essas vontades todas – de progresso, de singularizar, de criar linhas de fuga, de resistências outras – teria se tornado um diminuidor da perturbação da qual as próprias teorias singularizantes teriam buscado se envolver e contribuir?

“A minha singularização... bom, você não entenderia. Digo: entenda!”

Algo me chamou a atenção enquanto navegava pelo Reddit. Tratava-se de um “incel singularizado”. Seria uma hipérbole? Não sei, mas “encontrei” com facilidade – não estava nas profundezas da plataforma. O título do post é “Sou incel, mas não do jeito que você pensa.” Não introduzo nada sobre o tema antes de citar, na íntegra, o post:

Eu sou LITERALMENTE incel (celibatário involuntário), mas, não sou daquela corja de homens de merda que propagam ódio as mulheres na internet. Acho a "redpill" uma piada, apoio a comunidade LGBTQI+, sou ateu e odeio todas essas figuras bizarras da extrema-direita (Nikolas Ferreira, Coruja do Carvalho, Raiam Santos e o resto da sopa de merda)

Quando você é frustrado sexualmente, é muito fácil e confortável você ser acolhido por essas pessoas e grupos da extrema direita. É muito confortável você achar que o problema são as mulheres, que o problema é a "cultura woke", que o problema é QUALQUER MERDA, menos VOCÊ. Sou incel, mas a diferença entre mim e essas pragas da internet é que eu sei que EU SOU UM MERDA e as mulheres não tem nada a ver com isso.⁷

Poderíamos até supor que alguém se passou por incel para fazer uma espécie de “nanopolítica” de embaralhamento do pertencimento e do próprio conceito incel, numa plataforma em que essas subculturas extremistas e de “underground totalitário” crescem cada vez mais. Mas vamos considerar o que foi publicado, porque mesmo que seja mentira, esse enunciado passou pela cabeça de alguém. O post se trata de um homem com identificação à condição incel – de celibato involuntário, isto é, a compreensão-suposição bem assumida de que ele não será desejado por nenhuma criatura que ele deseja ou desejaria – juntamente da recusa convicta às performances e aos dados subculturais comuns aos que se autoproclamam incels. É curioso, ele separa (para se diferenciar do que não cabe em seu respectivo processo singularizante e de identificação) algumas unidades de composição que, para nós, que colocamos os incels no mesmo saco, estariam aglutinadas nesse agrupamento, até então, homogêneo.

Tratemos o caso supracitado como hipérbole, sim, mas deixemos que ele exercite nosso pensamento sobre essa espécie de “demanda singularizante” que venho demonstrando no presente texto. E é foda, porque a demanda singularizante não cessa de se sofisticar! Considerar ridículo o caso de um incel singularizado pode justamente motivar o aperfeiçoamento da condição pessoal e de especial importância de determinado

processo individual. E isso tudo pode (sempre) ir além das condições que estamos pessoalmente envolvidos. Boa parte da importância é ir além das condições.

Tornar-se planta que a botânica nunca catalogou, realizar alianças num devir-animal com espécies desconhecidas (buscar ou inventar as desconhecidas), novíssimos totemismos, assumir que seremos juntos o último cogumelo no fim do nosso mundo – e reconhecer nossa incapacidade de efetivar quaisquer uma dessas coisas pelos limites de nossa humanidade. É isso e ainda muito mais, em ressonância e em bricolagem, ricos em especificidade e em motivos para não confundirmos as estimadas abordagens. São os futuros outros, os pequenos modos de existência, os hackeamentos, as fabulações, as zonas a defender e autônomas ainda que temporárias etc.

Faço parte, em se tratar de geração e de mercado de trabalho, desse cotidiano, tão acadêmico quanto subversivo, tão global quanto nanopolítico, em que as apostas parecem estar nos processos singularizantes e na apreciação dessas singularidades. De todas elas, pois se não for o caso de apreciação, não é tão singularizante assim, e, se não atingiu tamanha singularidade, não será apreciado. Vejamos: a interseccionalidade e a micropolítica se encontraram e injetaram cristal, cheiraram pó, molharam todos os dedos no Michael Douglas e tomaram litros de energético. O que importa é ser diferente, quer dizer, ser você mesmo, isto é, procurar se encontrar, digo, se perder de quem você é... se decida, se posicione. Não, não podemos aceitar seu posicionamento! O eu que também só pode ser em relação ao outro, embora vocês nunca estejam no mesmo barco por conta das diferenças fundamentais entre vocês! Saiba seu lugar, ocupe novas possibilidades. Quantos graus de especificação??! Quantos? O sapiosexual é uma identidade legítima ou é um modo elitista e potencialmente racista de assumir a repulsa por pessoas menos intelectualizadas????!!

Acho que derraparemos em breve. Será que eu perdi nosso tempo nisso aqui (falarei de mim antes que um agente secreto do posicionamento apareça no meu quarto, enquanto eu durmo, para me cobrar qual meu envolvimento nisso, uma vez que talvez o que está contido no aqui sequer será compreendido como o envolvimento em si)? Digo isso porque talvez a própria perspectiva crítica às demandas singularizantes há de conter um capital simbólico que rapidamente é convertido em saldo para a própria maquinaria que venho reclamando. Talvez meu erro tenha sido há muito mais tempo na verdade, quando, ao invés de buscar a singularidade que me cabe ofertar (fenda labial? O cotidiano dessa condição na primeira infância?), para a apreciação de espectadores e avaliadores de projeto (que poderiam se compadecer ou considerar irrelevante a minha questão), acabei me envolvendo no que se expressa nesse texto aqui, desde “Dissolução festiva: geração z”, em 2019, passando por “Foda-se eu” (2023) e o atual “Nada nos acontece” (2025). Aos poucos fui entendendo esse interesse, que é meu, mas não é só meu, e que é também um ato de, com rigor, nos desinteressarmos.

Nanopolíticas & Demandas singularizantes

Talvez estejamos sim vivendo um Inverno, mas estamos muito bem ocupados passando protetor solar para nos proteger da saturação do sol.

Quantas pessoas, no teatro, não encenam tanto a política quanto se encenam a si próprias a encenar a política. (Neveux, p.82, 2023)

Não vou tão somente dizer o que já era óbvio para o próprio Guattari – que o campo social não está sendo atingido pelos diversos minoritários que aparecem em meio ao estruturante – e com isso também dizer que devemos esquecer as questões pessoais para que o retorno triunfal da coletividade aconteça⁸. Ainda que uma diferenciação entre “vilaristas” e “brechtianos” seja interessante (Neveux, 2023, p.89) para analisar como foi a transição do paradigma político-revolucionário para o micropolítico-singularizante, não teremos o tempo adequado para fazer isso aqui. Mas esboços foram feitos, estão sendo. O que vale dizer, ainda assim, é que a diferença entre esses dois casos seria a da escala política com a qual a obra está envolvida, que é também a diferença de onde partiria o assemble e de onde se forjaria alguma possibilidade revolucionária. Para os chamados vilaristas, a vontade é a da aproximação entre os divididos, por meio da contemplação dos variados descontentamentos que as pessoas expressariam (que vão variar, inclusive, pelos dados de hierarquia, estruturalmente), seguindo uma lógica de “devolução”, um intuito que se efetivaria pelo investimento em todos esses pontos focais. Para os que estão sendo chamados de brechtianos, a perspectiva crítica é precisamente que a divisão das classes é e tem sido o problema estrutural com o qual não se fará nenhum tipo de concílio, isto é, sem essa primeira intenção, não se faz nenhum trabalho. Neveux não parece tão simplesmente preferir uma à outra.

Se o teatro não tem verdadeira possibilidade de transformação nas estruturas e se o seu potencial revolucionário já se encontra soterrado pelo poder das outras linguagens e mídias (redes de streaming, X de Elon Musk, TikTok etc), qual é efetivamente o tamanho de transformação de absolutamente qualquer coisa numa sala de teatro?! Ao que tudo indica a escala operacional do teatro é o indivíduo, é a pequenez da experiência individual, ainda que compartilhada. Se, por acaso, decidíssemos que a única importância do teatro é a sua capacidade transformadora da realidade, com efeitos molares, acabaríamos por desistir dele ou produziríamos nossas encenações em meio ao delírio de que isto se realizará, ou pior, que já estaria se realizando. Quando falo de pessimismo com o teatro e a dança, diz respeito a uma perspectiva depois disso, mas que é também uma espécie de antes.

Se não escrevo aqui por acreditar no potencial transformador do teatro na molaridade e nem por me encantar pelos processos singularizantes que comporiam uma revolução molecular (talvez a dicotomia que tem povoado nosso fazer teatral seja a desses dois casos?), o que estou procurando?! A resposta, ainda que provisória: um projeto

negativo. Rapto o “projeto negativo” do contexto insurgente de ação direta. Há uma definição interessante num livro composto por diversos textos dessa natureza, e faço a citação da introdução ao panfleto “Ai Ferri Corti”, de 1998, que foi distribuído na Itália⁹:

A insurgência contra esta realidade [...] baseia-se num projeto negativo, de recusa e destruição, porque não se pode procurar fazer a autogestão de instrumentos de dominação sem correr o risco de que eles continuem a ser utilizados com o fim para o qual foram concebidos. É nesse sentido que isso colide com qualquer projeto de reforma da realidade, dando-lhe apenas novas formas e adornando-a com novas cores. (Anônimo, 2019, p.29, grifos meus)

Logo antes desse excerto, este anônimo disse que somente “através de um ataque constante se criam as condições para essa descoberta”, trata-se de uma “forma de repulsa, como repulsa em participar” (ibid). Há, de fato, nesse texto e em outros desse cunho insurrecional, proposições que tem como intenção efeitos reais ao que foi fundamentado e sedimentado (o que os torna textos insurrecionais, justamente), partindo de uma perspectiva pessimista da realidade e das atuais proposições revolucionárias. São textos mais ligados à ação direta do que com um programa revolucionário, mas isso não significa que se trate de um sofisticado niilismo, por mais que os acusem disso.

A breve definição de “projeto negativo” pode nos ajudar a elaborar o que quer que pode ser uma prática de pessimismo com o teatro, a dança, a performance etc., uma vez que esses formatos podem estar com um status de sepultados pela demanda singularizante. Tendo em vista o que foi demonstrado e explorado no texto, a proposta já é esperada, o projeto negativo será esse: destruir e recusar a demanda singularizante e tudo que se convencionou com ela. Criar algumas coisas que não estabeleçam seus fins baseados no singularizante autorreferenciado (independentemente da roupagem), desfazer a busca por especializar e por especificar a singularidade do que está envolvido na obra... quiçá considerar que o trabalho estaria além, ou melhor, aquém, da singularização. E isso não significa que a singularidade não ocorrerá – como vimos em D&G, ela sempre está em vias de ocorrer ou já ocorrendo pela própria natureza, pelas próprias condições de existência –, isso significa somente que o artista (ou qualquer termo que preferir nominar) não se empenha nem se empodera pela qualidade singularizante do que está sendo operado na criação.

Pode ser uma tarefa simples!!! Mas tenhamos em vista no que estamos envolvidos: os desdobramentos da vontade deleuzoguattariana e do pós-estruturalismo nos campos artísticos e acadêmicos (ainda que ocultos, recusados ou como enfeitamentos teóricos) em favor da existência diferenciadora e pela busca por perspectivas outras, um neoliberalismo que muito bem receita a sofisticação da individualidade como meio de produção de subjetividades mais bem compreendidas e valorizadas, e os diversos modos como nós temos precisado, desesperadamente, justificar a existência de nossas obras por outras importâncias além das obras em si. Frente a tudo isso, me parece necessário um gesto de razoável intensidade. Estou chamando esse gesto de projeto negativo, ou,

quem sabe, num projeto negativo encontraríamos um conjunto de gestos desses. Podemos chamar estes gestos de golpes.

Um projeto negativo não tem como formato final um texto como este aqui, nem um espetáculo chamado “Projeto Negativo”. Um projeto dessa qualidade, a qual estamos pensando agora, deve retomar o respectivo interesse deleuzoguattariano de uma atividade de embaralhamento de códigos que cria o contraproducente... se devemos fazer alguma coisa, essa coisa precisa partir de um ou mais lugares, das convenções desses lugares e das operações presentes nesses lugares. Um projeto desse precisa pouco se foder para as singularidades, ao passo que não deseja aniquilá-las. Deixem elas lá, no plano delas!!! Esse projeto é um jeito de pensar e colocar em relatividade as coisas. O que quer é desvirtuar o empoderamento que jura envolver-se nas singularidades e favorecê-las. E sim, talvez seja difícil não sucumbir ao singularizante, pois ele faz sentir que fizemos nossa parte, e que, se não pudemos fazer, é porque o entorno ainda não compreendeu a importância do que estamos fazendo ou podemos fazer.

E isso tudo significa ir contra as nanopolíticas da e na cena – essas versões ainda mais segmentárias das micropolíticas, que são como uma trama, mas muito mais enroscada e com muitos nós, formada por centenas de fios que estão em cabos de guerra entre si e em todas as direções. Algo assim. Um projeto negativo precisa marretar as convenções, os mecanismos de manutenção do paradigma singularizante, dessa contínua autogestão da importância ultraespecificada e ultraespecificante, onde todo o processo criativo está instrumentalizado em defesa de sua própria instrumentalização. E torço para que possamos retomar sempre que for necessário: que merda é que nós estamos fazendo?!

NOTAS

1 - Cabe a observação dos editais de fomentos às artes da cena, os prêmios de incentivo e até mesmo os recortes curatoriais de instituições de difusão das artes da cena.

2 - Alguém realmente poderia se colocar na posição de fazer essa avaliação e distinguir esses casos? Fazer isso já não compõe o problema?!

3 - A definição de antibiose é a de um amensalismo (uma relação ecológica interespecífica desarmônica) entre micro-organismos. Fato é que na antibiose uma espécie acaba por dificultando a existência de outra, por vezes aniquilando-a. É uma relação de dano unilateral, em que a experiência da espécie que causa o dano é neutra, mas, por aqui, preciso dizer que a metáfora é a de um enfraquecimento simultâneo: a política se enfraquece quando tratada pelo teatro e o teatro se enfraquece por colocar-se como político. Um outro termo da ecologia para uma relação interespecífica desarmônica é a competição, nela, as duas partes envolvidas sofrem danos por competirem pelos mesmos meios de sobrevivência.

4 - Félix Guattari sobre os anos de inverno: “Sou daqueles que viveram os anos 1960 como uma primavera que prometia ser interminável; tenho, aliás, certa dificuldade para me acostumar com este longo inverno dos anos 1980! [...] nada garante que a este inverno não sucederá um novo outono ou até um inverno ainda mais rude!” e no mesmo livro, mas antes, no prefácio de François Cusset, está dito que “esses anos de inverno são os de uma retórica perversa da crise como chance histórica de tornar-se finalmente modernos e competitivos, por meio de uma dialética que nada perdeu de sua violência duas décadas depois.” (Guattari, Félix. Os anos de inverno 1980-1985.

Traduzido por Felipe Shimabukuro, São Paulo: n-1 edições, 2022)

5 - Para o Comitê invisível o conceito-prática de “amizade” é de grande importância: é o encontro entre os insurgentes, de modo a criar modos de conviver e existir no mundo do modo que o encontramos. Essa amizade atravessaria fronteiras, uma conectividade rizomática, onde os manifestantes antiextradição de Hong-Kong são amigos dos integrantes da explosão social do Chile – é esta a relação entre eles. Isso aparece nos livros “Motim e Destituição Agora” e “Para nossos amigos – Crise e insurreição”.

6 - As tarefas da esquizoanálise em “O anti-Édipo” são: destruir as crenças e as estruturas com as quais não se pode fazer nenhum tipo de acordo (tarefa negativa ou destrutiva); favorecer as experiências de diferenciação do desejo e do cotidiano que potencialmente já estão ali (primeira tarefa positiva); reincidir no campo social, isto é, observar e operar as estruturas do campo social que estariam produzindo a diminuição do desejo e da vitalidade (segunda tarefa positiva).

7 - O autor deletou sua conta, sequer conseguimos citar seu apelido na plataforma.

Disponível (não sei por quanto tempo) em:

https://www.reddit.com/r/desabafosdavidia/comments/1knkmlD/sou_incel_mas_n%C3%A3o_do_jeito_que_voc%C3%A3o_pensa/

8 - “Mas se não é o singular, é o que?! Só pode ser o coletivo”. Não é nisso que reside o que estou exercitando aqui, ainda que, com sorte, esses diferentes investimentos possam ser concomitantes – um retorno ao revolucionário e em comunidade, e os golpes ao singularizante – mas não são a mesma coisa.

9 - A publicação, realizada pela GLAC edições, em 2019, conta ainda com os manifestos “Appel” (França, 2003), “Hello” (EUA, 2013) e “How To Start a Fire” (EUA, 2015).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÔNIMOS. Chamada: imaginação radical do presente. São Paulo: GLAC Edições, 2019.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. Traduzido por Teixeira Coelho. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Para acabar com o juízo de Deus. Organizado por Alex Galeno. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

AUTOR DESCONHECIDO. Sou incel, mas não do jeito que você pensa. [Postagem em Reddit]. Reddit, 15 de maio de 2025. Disponível em: < https://www.reddit.com/r/desabafosdavidia/comments/1knkmlD/sou_incel_mas_n%C3%A3o_do_jeito_que_voc%C3%AA_pensa/>. Acesso em: 24 de outubro de 2025.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1. Traduzido por Luiz B. L. Orlandi. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

Guattari, Félix. Os anos de inverno 1980-1985. Traduzido por Felipe Shimabukuro, São Paulo: n-1 edições, 2022

COMITÊ INVISÍVEL. Aos nossos amigos – Crise e insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2016.

_____. Motim e Destituição Agora. São Paulo: n-1 edições, 2020.

NEVEUX, Olivier. Contra o Teatro Político. Traduzido por Edmundo Cordeiro. Porto: Teatro Nacional São João e Edições Húmus, 2023.

UNO, Kuniichi. Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado. Traduzido por Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VIRMAUX, Alain. Artaud e o teatro. Traduzido de Carlos Eugênio Marcondes Moura. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2009.



pelotão de fuzilamento

