

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO
PAULO PUC-SP

Karina Pereira Jacob da Silva

Entre Mortes e Monstros:
A insurgência do ato criador

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

SÃO PAULO

2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Karina Pereira Jacob da Silva

Entre Mortes e Monstros:
A insurgência do ato criador

MESTRADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em PSICOLOGIA CLÍNICA, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, sob a orientação da Profa. Dra. Suely Belinha Rolnik.

SÃO PAULO

2014

Banca Examinadora

A minha amada irmã Vanessa

In memoriam

Agradecimentos

Aos meus amados pais, principais companheiros de viagem na jornada da vida.

A minha orientadora, Profa. Dra. Suely Rolnik, pela excepcional sensibilidade com a qual me acolheu, pela vida compartilhada, por possibilitar um outro tipo de experiência no espaço acadêmico – totalmente concatenado ao seu olhar clínico/estético/político.

Aos demais professores do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Denise Santa'nna, Peter Pelbart e João Perci Schiavon, pela vitalidade de suas aulas, trajetos e propostas.

Aos colegas do Núcleo de Subjetividade que colaboraram com o fomento de muitas das formulações desse trabalho. Também pela potência de vida gerada em cada um dos nossos encontros.

A minha tia Fátima pelo incentivo constante.

Aos amigos Ida, Jonas, Carol e Paulo pelas discussões filosóficas permeadas de humor e sopro de vida.

A minha companheira Carolina da Costa Lima, pela cumplicidade, pela vida compartilhada, pela forma delicada com que opera estados poéticos na minha vida.

Ao Sérgio e Elza pelo carinho e acolhimento.

Meus agradecimentos à CAPES pelo indispensável suporte financeiro.

RESUMO

Por meio da invenção escrita de algumas experiências trazidas da prática teatral tento, com esse trabalho, traçar um paralelo entre o ato da criação artística, a aparição de monstros e a experiência da morte. Para tanto, faz-se necessário observar as linhas de forças que atravessam esses processos, ora possibilitando constituição de novos territórios e modos de operar a vida, ora bloqueando esses fluxos. Vida e arte fundem-se instaurando a experiência estética da vida. Nesse contexto, a escuta perspicaz dessas vivências permite, tal como na experiência clínica, a investigação de novos modos de produção de subjetividade capazes de instaurar, por meio de ações no plano das micropolíticas, importantes reverberações que se estendem para plano da macropolítica. A percepção das linhas cartográficas que compõem essas experiências de criação artísticas opera assim questionamentos na instituição Arte e sua forma de se relacionar com as potencialidades da vida.

Tags: Teatro, criação artística, Deleuze, subjetividade.

ABSTRACT

Written through invention of some experiences brought from the theatrical practice, I will try, in this work, to draw a parallel among the act of an artistic creation, the birth of monsters and the experience of death. Therefore, it is necessary to observe the lines of forces that cross these processes, sometimes allowing creation of new territories and ways of operating life, sometimes blocking these flows. Life and art merge by establishing the aesthetic experience of life. In this context, insightful listening from these experiences, such as in the clinical experience, allows the research into new ways of producing subjectivity which are able to establish important reverberations, through actions at the level of micropolitics, that extend to the macropolitic level. The perception of cartographic lines that compose these experiences of artistic creations works questioning the Art institution and its artistic way of dealing with the potential of life.

Tags: Theater, artistic creation, Deleuze, subjectivity.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
1 – O (DES)ENCONTRO – Percursos de algumas forças envolvidas no trabalho de encenação	15
1.1 – Prólogo: A palavra-texto	15
1.2 – Primeiro ato: O Reconhecimento da palavra	17
1.3 – Segundo ato: Bikerword – A palavra ciclista.....	22
1.4 – Terceiro ato: Com que roupa eu vou: a nova silhueta da palavra	26
1.5 – <i>Fotografias recordadas</i>	30
2 - TRÓIA: UM RITUAL DE QUASE MORTE	40
2.1 – Prólogo.....	40
2.2 – Primeiro ato: O filho da falecida	43
2.3 – Segundo ato: ato – O proibido tecido da vida	49
2.4 – <i>Fotografias recordadas</i>	53
3 – A INTERFERÊNCIA DA BABA POÉTICA	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS.....	62

APRESENTAÇÃO

“(…) Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar.”¹ (DELEUZE, 2009, p. 202-203.)

Eu só queria esvaziar o tempo. Falar da minha produção subjetiva anárquica, movida pelos acontecimentos de morte, nascimento, criação e parição de monstros. Eu gozava monstros e a escrita tinha que vir para relatá-los, embora a escrita reivindicasse a atuação invisível da palavra. A arte era a instituição da palavra e a morte seu testemunho oculto, colado na goela espremida entre letras pigarrentas e encalacradas da fala. Não conseguia repetir ou destacar frases aprendidas, recusava-me a decorar textos. A experiência era um processo de deglutição e reapropriação.

É preciso definir esses monstros, meus monstros. E é como nas repetições de palavras que torna a gramática incorreta que meus monstros, eles mesmos, tornavam-se ecos que não cessavam de vibrar as ondas invisíveis do espaço. Romeiros pós-modernos burlando pedágios implícitos entre as fronteiras.

Agora, subitamente apareciam, em seu corpo-fumaça, de formas frágeis e fugidias. Nasciam mortos, na eternidade de um tempo que percorre vísceras. Talvez eles fossem meus diversos últimos suspiros, a experiência de uma flecha que corta o corpo e revira

1 DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. São Paulo: Graal, 2009, p. 202-203

os olhos para dentro de um mundo que suicidou a representação de seu entorno e agora pairam leves e caóticos entre formas diletantes e dilaceradas.

Escrever essa dissertação é antes de mais nada partilhar esses monstros. Trazê-los para cena da academia: tarefa difícil porque na maioria das vezes eles preferem ambientes menos inóspitos para nascer, mas como gostam também de trincar asfaltos e nascer flores tortas, silenciosas e lentas em meio a lógica da velocidade da cidade e seus automóveis, acreditei ser possível.

Tenho usado minha experiência como suporte, como uma espécie de máquina de congelamento dos segundos que proporciona a partilha desses em outro tempo, como as vozes dos griots², que ecoam um grito que embora estremeça a terra, vem já não se sabe de onde, sente. Entendo o risco e até mesmo o riso que ele evoca e sobre ele sinto, não se escolhe, se impõe enquanto vida. Entorta.

Esse trabalho deveria a princípio falar de teatro e seu compromisso em procriar monstros. Acontece que para ocorrer o nascimento desses bichos é preciso correr riscos, aceitar novas incursões, desvios, nascimentos, imprevisibilidades. Então, para garantir a presença desses, tenho que me permitir o descontrole. E nem sempre o que é traço vira linha, pois nesse estado não pensamos o que instituímos a pensar. O pensamento nos é forçado.

“(...) Quando é assim que se faz o trabalho do pensamento, dá para dizer que só se pensa porque se é forçado a fazê-lo. O pensamento, desta perspectiva, não é fruto da vontade de um sujeito já dado que quer conhecer um objeto já dado, descobrir sua verdade, ou adquirir o saber

2 Chama-se **griot** (pronúncia: “griô”) ou ainda jeli (ou djéli) um personagem importante na estrutura social da maioria dos países da África Ocidental, cuja função primordial é a de informar, educar e entreter. É uma figura semelhante ao repentista no Brasil, com a diferença de que constituem uma casta (costumam casar-se somente com outros griots ou griottes, seu equivalente feminino), assumindo uma posição social de destaque em seu meio, pois este é considerado mais que um simples artista. O griot é antes de tudo o guardião da tradição oral de seu povo, um especialista em genealogia e na história de seu povo.

onde jaz esta verdade; o pensamento é fruto da violência de uma diferença posta em circuito, e é através do que ele cria que nascem, tanto verdades quanto sujeitos e objetos.

Pensar assim concebido e praticado se faz por um misto de acaso, necessidade e improvisação: acaso dos encontros, onde se produzem as diferenças; necessidade de criar um devir-outro que as corporifique; improvisação das figuras deste devir."³(ROLNIK, 1993)

Façam-se então, leitores, peças desse teatro e cunhem seus ouvidos sobre célebres bocas que mastigam, devoram, espatifam. Abram os poros às diversas sinfonias que atravessam a pele enrijecida, façam-se papéis de várias linhas de um mapa de territórios que não lhes pertençam, lhes anunciam.

Eu acreditei que esse arsenal subjetivo comeria de tinta essas próximas páginas que aqui jazem ainda vivas. Então trouxe alguns de meus processos de criação artística, enfrentamentos, burilamentos de salas escuras. Meus envenenamentos por devires, minhas costas sempre viradas de mim.

Agora havia um coro que se apropriava de meus movimentos, meus gestos, meus sorrisos, viravam discursos de academia, discurso da arte instituída, discurso da minha voz empobrecida. Desafio era entender que para vida não há garantia. Deleuze, Guattari, Suely, Suely, Suely, Artaud, Kantor, Novarina, Kafka, Clarice, Clarice, Clarice⁴, devolvo-lhes as falas porque muitas bocas por elas agora falam mas obrigada por me permitir ser boca que inventa e me deceparem a língua que a essas bocas agora calam.

Sei que relatar uma experiência não é falar da experiência em si, por isso que inventar novamente essa experiência é a forma encontrada para operar esse relato que aproxima duas ou mais experiências, pois entendo que a única coisa possível de se

3 ROLNIK, Suely. Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estética/política no trabalho acadêmico. In: **Cadernos de Subjetividade** – Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do programa de estudos pós-graduados em psicologia clínica. PUC/SP, set./fev. 1993.

4 Refiro-me aos pensadores Gilles Deleuze, Félix Guattari, Suely Rolnik, Tadeusz Kantor e aos literatos Clarice Lispector e Franz Kafka, autores de trabalhos que influenciaram grande parte do meu pensamento.

revelar sobre essas é a capacidade de movimento que as mesmas carregam em si. Por isso, esse trabalho, antes de tudo, é uma invenção amparada pelo embaralhamento do tempo. A memória de trás para frente. Já não posso reivindicar a Grécia, mas posso apropriar-me das histórias que agora a tece em mim.

O percurso é de muita dúvida e enfrentamentos porque a escrita agora é faca que esculpe a palavra e sangra o tempo.

Quantas serão as caras que irão compor meus bichos? Tenho sentido uma simpatia grande de assim invocar esses monstros – bichos – parece que desta maneira me abraçam a carne, se aproximam, tornam-se corpos, esticam a pele que parece ser minha. Jogo, como a peça fundamental de uma cena, jogo com o que parece ser, com o que instiga. E no mesmo instante que as minhas mãos anunciam, quicam para em outras mãos caírem e fazer meu o sorriso que meus dentes em outras bocas desenham, pois é assim que o nosso riso se cria.

Poderia, antes de mais nada, chamar essa escrita de encontro e peço-lhes que a tratem assim. Um encontro sem destino certo, caminhos tantos que escolheremos percorrer juntos, sem ansiedade, um traçar a experiência de mãos que nunca se tocaram, mas que por aqui passam se deslocando do teclado que sentido a essas folhas imprimem, para o movimento das folhas que seus dedos agora burilam, contaminando-se por devires dos olhos que nos aproximam.

Projeto pretensioso esse, diriam. Como não ser pretensioso quando a matéria que o impulsiona é a vida.

Começo por inventar O (Des)Encontro, a primeira experiência de meu processo artístico a ser partilhada. Nesse processo de construção artística, deparo-me com o imprevisível dos encontros e como essa imprevisibilidade pode ser mais interessante do que aquilo que posso prever. O teatro como uma língua que tenho que aprender, um novo, com novos códigos onde há uma necessidade de reinvenção. Tento relacionar o fluxo criativo com os novos modos de produção, assim me deparo com a imprescindibilidade apontada no trabalho, a de gerar monstros para o nascimento da obra.

Logo após, sigo com a invenção de Tróia, aqui falo de morte, criação e da ética da vida, investida da dor silenciosa que me capturou a fala diante do suicídio de minha irmã Vanessa. A necessidade de indagar a vida. Como recriar a vida a partir do vazio e de uma reinvenção das relações permeadas pela desmaterialização da própria vida? Aqui tento estabelecer um diálogo entre a necessidade de morte para o processo de criação artística, pensando o estético como algo que possibilita, de um lado, a decomposição de um material dado, fazendo emergir algo que até então não podia ser visto.

De alguma forma, todos os capítulos apresentados formam uma espécie de trajeto cego guiado pelos enigmas de uma esfinge que se encontram muito mais nos traçados invisíveis que compõe o trajeto que na aparente organização, separada e fragmentada dos temas expostos. Acredito que uma mesma linha invisível percorra todos esses capítulos tornando-os indistintos pelo processo de antropofagia que um oferece ao outro, constituindo em si uma teia subjetiva em busca de uma vida possível.

Por fim, tento desenvolver uma reflexão a respeito dos relatos artísticos inventados, a necessidade de criação desses e suas questões e dilemas diante de algo aparentemente simples que é o ato de viver. Criar para poder viver.

"Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significante... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. (...) A teoria não totaliza; a teoria se multiplica e multiplica. É o poder que por natureza opera totalizações e você diz exatamente que a teoria por natureza é contra o poder. Desde que uma teoria penetra em determinado ponto, ela se choca com a impossibilidade de ter a menor consequência prática sem que se produza uma explosão, se necessário em um ponto totalmente diferente."

Conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze, publicado originalmente em L'Arc, no 49, 1972. Tradução Roberto Machado in: Microfísica do Poder (organização, introdução e revisão técnica de R. Machado) Rio de Janeiro: Graal, 1979

1 – O (DES)ENCONTRO – Percursos de algumas forças envolvidas no trabalho de encenação

1.1 - Prólogo: A palavra-texto

COELHO NEVES

Eu sei que Neves não tinha nada a ver com isso. E neves era um nome que eu achava pateticamente ridículo.

Encontramo-nos no Bar Seven, ele com o bigode nas mãos e eu com meu olhar carrancudo observando tal bizarrice de gesto.

Pedi um copo de café com um comprimido dentro ao descendente de pingüim, que de seus ancestrais nada herdou, nem a braguilha fechada da calça. Exceto as bandejas nas mãos. Por vezes, vinham só as mãos, sem as bandejas e as unhas sujas combinando com o tom castanho dos meus cafés... Nada de comprimidos também, só cafés.

Coelho Neves, bigodudo de falso bigode, mãos trêmulas e humor inclassificável.

Não, eu não conhecia aquele sujeito de olhos fundos, aparência anêmica e mistério nos pés. Tantos disfarces, um sapato bem fechado e duas meias coloridas, uma sobre a outra, visão permitida pela calça curta, ainda mais curta quando se punha a sentar.

Os sinais emitidos pelas mãos trêmulas eram por demais imprecisos, o filhote mal feito de pingüim mal compreendia o dedinho vacilante do sujeito suplicando a próxima bebida. Um pouco mais forte e, por favor, menos gelo. Cancele o gelo.

Meus olhos padeciam diante daquela figura horripilante e pareciam quererem falar as vértebras. O que diriam as vértebras se lhes cavássemos bocas imensas de dentes

cerrados?

Os olhos não se contentam com o olhar, querem cutucar a narina e todo o resto se desatina.

Um copo mais e a bebida percorre repetidamente o corpo magro, recepcionada pela boca fina. E, nesse percurso, insulta com ardência parte adormecida. Os gestos respondiam ansiosos aos insultos etílicos, do vacilo à imprecisão corajosa.

Não eu não conhecia aquele sujeito de respiração curta e cabelo engomado pela gosma do tempo. Difícil era precisar os fios que constituíam a peruca congelada, tal como um tapete, onde os mesmos se escondem para daí perderem a singularidade e formarem uma só coisa. A coisa, a peruca estranha.

Coelho Neves, homem de médio tamanho, dedos longos e sorriso indecifrável.

Continuei próximo a esse homem ou talvez ele é que estive próximo a mim. E o sujeito do rótulo de cerveja sempre a nos atravessar, a atravessar os fios impiedosos que alinhavavam o elo impreciso daquele (des)encontro, impenetrável à razão humana. Sim, impenetrável, porém, não impermeável.

Confusões a parte, seja de palavras, seja de sentido, a desrazação deve estar a serviço de algo. Ou não!

1.2 - Primeiro ato: O Reconhecimento da palavra

Escolhi como elemento disparador desse processo um texto de minha autoria, apresentado durante o curso de direção teatral, nas aulas de dramaturgia. O mesmo, um conto, foi recebido pela maioria como um projeto inacabado e, por vezes, confuso. Quando o concebi, imediatamente gerei com ele uma relação plástica, via as cores e os personagens passeando concretamente na minha paisagem cotidiana.

O texto deveria ser compreendido como o elemento disparador de um processo que se iniciaria em colaboração, para gerar um outro que estaria por vir, a partir da somatória de experimentações/provocações que fossem surgindo durante esse encontro. Buscaríamos uma narrativa onde a fronteira entre o imaginário e o real perdesse o seu lugar, a sua clareza, a sua definição. Numa escrita que se desterritorializasse para delirar o suporte, para fixar-se em pele, músculos e ossos.

A escrita tinha sido minha primeira experiência artística de cunho subversivo e a ela me remetia todo ímpeto flamejador do desejo, possibilitadora da doença sadia de Nietzsche, de silêncios codificados em letras.

Dizia o filósofo Friedrich Nietzsche:

(...) Na verdade, a doença pode ser saúde interior e vice-versa. A saúde é coisa pessoal; é aquilo que pode ser útil a um homem ou a uma tarefa, ainda que para outros signifique doença... Não fui um doente nem mesmo por ocasião da maior enfermidade.⁵ (NIETZSCHE, 1999. Pág. 17)

Lembro-me da cena, a professora fixa o olhar em mim e em tom estranho pergunta:

5 NIETZSCHE, F. Tradução de: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)

- Quem são os seus pais? O que fazem seus pais?

E para mim estava claro, a escrita tinha subvertido o espaço e não havia percurso psicanalítico que desse conta da origem do trauma instaurado naquela mulher. Meus pais não eram parentes íntimos das letras, minha resposta não acalmaria sua ânsia objetiva de compreensão, permaneceria a barafunda. Não havia uma verdade a ser desmascarada. Não, eu não roubei de forma invejosa as palavras escritas do poema não escrito de minha mãe. Ousei eu cavar buraco em terra dura, não queria encontrar nada, apenas desmaterializar um pedaço de terra dentro da própria terra.

Há sempre um dedo apontado para as fissuras por onde escapa o desejo que ao temer a violência de seu fluxo, tenta fazê-lo parar.

Então entendi a vida secreta das palavras, elas podem dizer muito mais que os significados *a priori* estabelecidos as mesmas. Com a escrita, apesar da sua precisão e de seus códigos muito bem definidos, é possível pintar e fazer borrões no universo.

Se por um lado, na minha experiência com a escrita, havia a presença perceptível de fissuras que apontavam para um campo de potência, por outro, havia o adianamento do contato direto com corpos portadores de risco, que promoviam a imprevisibilidade que tange as significações que nascem do encontro. Nessa relação, a escrita fala por mim, corporifica o corpo escondido, veste o estranho com sua performance transformadora.

No entanto, a vida quer pulsar em palavra e carne e no medo está o desejo, a fúria violenta de uma potência aparentemente incontrolável. O corpo quer variar, aceita o risco, e não há garantia explícita do poder das estrelas sobre o encantamento.

A escrita gostou do passeio pelo corpo da professora e há anos convoca em mim um suporte móvel, inquieto e perturbador que transgrida a sua própria transgressão, que a multiplique, que dê rasteira em sua definição, que a desestabilize, que a

despertença. Quer o direito a um corpo vibrátil.⁶

Minha palavra vai ao teatro, minha palavra quer suar. Chega de seduções à base de celulose, deixe-a escolher seu próprio perfume! Vislumbrei-a, do vão do taco corroído de minha sala às vértebras ativas do ator.

É sabido que a palavra sempre esteve no teatro, mas por um bom tempo era o teatro que não estava na palavra. No corpo do ator, ela atuava como uma espécie de antitranspirante recitativo. Não havia uma corporificação da palavra e sim uma letrificação do corpo, cunhada essencialmente na valorização do dramaturgo. Mas, sendo os elementos cênicos movidos pela dinâmica dos afetos – que com nada se acomoda –, a letrificação do corpo dá passagem à literalidade dos corpos, inventa códigos móveis por onde as palavras passeiam entre os territórios visíveis e invisíveis do corpo, trazendo na aparente cegueira⁷ dos recém-chegados personagens o seu esconderijo secreto. Então, nessa descoberta, a palavra experimenta sua mobilidade circulante e goza, investe-se de potência subversiva e invade todos os espaços do corpo e o teatro, sempre à sua procura, vê-se invadido pelos movimentos ativos que a mesma instaura no corpo do ator. A palavra escolhe o corpo que quer gozar, do corpo rígido do dramaturgo (ela escapa da letra) escorre ao corpo movediço do literato (a letra borrada), saltando cheia de músculos ao corpo do ator (a letra carne). O teatro se vê corporificado, a palavra ausenta-se dos seus determinantes possíveis (letra, escrita, fala), radicaliza numa intensificação biológica dos seus sabores na carne para a seguir instituir seu status nômade na cena teatral. O pós-dramático⁸ é o reconhecimento da

6. Termo desenvolvido por Suely Rolnik, tal noção designa a capacidade de todos os órgãos dos sentidos de deixar-se afetar pela alteridade. Ela indica que é todo o corpo que tem tal poder de vibração às forças do mundo.

7. A palavra *cegueira* nesse contexto faz uma referência à influência do simbolismo na história do teatro e ao texto do dramaturgo Maurice Maeterlinck, *Os Cegos*, grande representante desse movimento.

8. A denominação teatro "pós-dramático" foi formulada pelo crítico e professor de teatro alemão Hans-Thies Lehmann em sua obra *Postdramatisches Theater* publicada em 1999 na Alemanha. Analisa a evolução das formas cênicas e textuais do teatro depois dos movimentos de arte de vanguarda do século XX, rejeitando o que ele chama de teatro clássico burguês, pontuando o surgimento de um novo tipo de teatro que coloca novos paradigmas da cena e da dramaturgia

potência nômade da palavra. A ela é possível afetar e ser afetada, destituiu-se do poder autoritário no qual estava inserida para imprimir a si o poder da singularidade que se inscreve na possibilidade do diálogo com as tantas outras singularidades que passam a experimentar o espaço da criação cênica.

"(...) No teatro pós-dramático dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação 'mágicas', especificamente teatrais. Artaud foi quem primeiro concebeu essa noção. No entanto, já para ele não se tratava de simples alternativa 'a favor ou contra o teatro', mas de uma mudança da hierarquia: abertura do processo, de sua lógica e de sua arquitetura opressiva, a fim de reconquistar para o teatro sua "dimensão de acontecimento" (LEHMANN, 2007. Pág. 246).⁹

Minha palavra se compromete. É escrita que escorre assumindo o seu poder de transmutação no reconhecimento da multiplicidade que compõe o espaço da criação teatral.

Então, faz-se necessária a transformação da palavra da escritora, essa que nasce intensa e potente para, na indiferença ao seu plano de imanência, tornar-se impotente, no sentido de insuficiente para dar conta de uma multiplicidade de intensidades que apontam para a escritora. Cria um ciclo vicioso entre escrita e escritora: nasce dela e aponta para ela que quer gritar. Fixando-se neste único encontro – a escrita –, propicia o escoamento da sua visceralidade ao perder a possibilidade de se expandir, contaminar e modificar. Tornando-se registro incondicional do ego, de intensidades atômicas, represadas pela impossibilidade de circulação por redes expansivas de contato.

A palavra é política. Se assim for, como promover a sua força subversiva permitindo-a circular, conflitando assim com as forças reativas que a paralisam?

principalmente a partir dos anos 1980.

9. LEHMANN, H. Teatro pós-dramático. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

Os interesses se fundem, teatro e escritora querem degustar os vários corpos da palavra.

1.3 - Segundo ato: Bikerword – A palavra ciclista

Capacetes a postos: seguem em linhas diversas a palavra-texto, a palavra-resumo, as palavras-corpos, a palavra-proposta, a palavra-anúncio, a palavra-surda, a palavra-orientador.

A palavra-orientador: Em que posso te ajudar?

A palavra-escritora: Quero que me tire do plano das idéias e me ajude na concretude, na materialidade desse novo território.

Já tendo ampla intimidade com o texto disparador do processo, passei a guiar os primeiros passos desse percurso, iniciando uma investigação em torno do universo da cena que para mim estava fincado no grotesco. Em meio a uma bibliografia sobre o assunto, fui redescobrimo e intensificando a sensação já experimentada de grotesco no encontro com o texto, que para mim estava muito ligada à noção de estranhamento em Freud e ao estudo dos monstros de José Gil.

Era importante identificar a potência do grotesco hoje para que de fato algo de inquietante pudesse reverberar no encontro com a platéia. De onde emergiria o grotesco na prática cotidiana do indivíduo-empresa, sujeito subjetivado pela lógica neoliberal operante?

Se o vocábulo *grottesco* surge da associação com a palavra gruta (*grotta*) para designar determinado tipo de ornamentação encontrado nos fins do século XV em escavações feitas em Roma, nos subterrâneos das Termas de Tito, e em outras regiões próximas na Itália, nomeando a descoberta de uma espécie de ornamentação antiga até então desconhecida e por isso mesmo sem designação específica por onde se podia notar o jogo livre, insólito e fantástico de formas que se confundiam, que se mesclavam e estavam em constante processo de transformação, formas não tão acabadas e em movimento e metamorfose, não estaria este ligado ao encontro com

uma humanidade incompreensível disposta sobre uma arqueologia¹⁰ dos afetos?

Eis que surge José Gil e seus monstros para ajudar:

(...) o outro mantém-se sempre entre fronteiras exteriores: o animal e a divindade não representam limites do humano. Como outros radicalmente-outros, já se encontram para lá do humano. O outro toma forma no intervalo que vai do Ego-homem ao animal e aos deuses, resultando sempre de uma transformação da humanidade homem. É a natureza dessa transformação que temos que definir em cada caso se quisermos compreender o significado do Outro. É por isso que as diferentes formas do Outro tendem para a monstrosidade: contrariamente ao animal e aos deuses, o monstro assinala o limite <<interno>> da humanidade do homem.¹¹ (José Gil, p.17)

A palavra-texto disparadora trazia o Outro de nome animal, natureza e homem: Coelho Neves. Coelho Neves nada mais era que um sujeito (in)comum, de meias coloridas e humor inclassificável, objeto de aversão e fascínio do sujeito- narrador, mais misterioso que o próprio mistério que tentava descobrir.

Numa sociedade onde o fortalecimento do ego torna-se arma das forças reativas, o caminho “natural” do contato é o entrar em contato consigo mesmo, com o eu que só se faz e diz respeito a mim mesmo. Nessa lógica, todo fora invalida a experiência, todo fora é monstruoso. Todos os personagens observados pelo narrador são bizarros, difíceis de estabelecer contato. Reflexão que será compartilhada a posteriori com os atores, pois a princípio os mesmos não tiveram contato com a palavra-texto e sim somente com o tema do nosso trabalho, o grotesco.

10. Referência à arqueologia tal como a concebeu o filósofo Michel Foucault. Segundo o autor, colocar-se nesse plano permitiria ouvir, no silêncio do tempo, a instauração originária do que são os limites da cultura, que lhe dão seus contornos e que definem, por assim dizer, as condições de sua historicidade: a arqueologia é o estudo de história daquilo que é ausência na história.

11 Gil, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997

Estabelecido o norte da nossa pesquisa cênica, tratei de trazer os primeiros materiais para nossos encontros, esses constituíam-se de imagens com as quais os atores iriam se relacionar para então começar a construir repertório corporal para elaboração de seus personagens (movimentos, partituras, sentimentos, sequências), ferramentas para a contaminação e criação do novo texto dramático. A função do ator é dar corpo vivo à imagem.

Além disso, nesse início tivemos toda uma preocupação em propiciar um espaço que possibilitasse uma relação, um vínculo entre os atores que nunca haviam trabalhado juntos. Referi-me a essa ação no plural porque o grupo contava com a participação da Carol – que estava presente em todas as ocasiões nos auxiliando com materiais e toda parte técnica, além de colaborar com a cenografia e figurino – e Felipe, convidado para auxiliar na preparação corporal, companheiros de longa data.

Felipe conduziu de forma muito aguçada os trabalhos básicos e primordiais do ator, a relação com o espaço, com o tempo, o jogo, o corpo-presente, etc... Deixando-me segura para experimentar propostas de exercícios que me pareciam coerentes para chegar onde eu desejava. O trabalho de experimentação corporal ocupou a maior parte de nossos ensaios. Um plano de imanência estava sendo semeado para que fosse possível fazer a palavra-escrita escorrer para a palavra- corpo.

Com o trabalho corporal avançando, passei a me inspirar nas imagens surgidas das construções dos corpos no espaço. Começo a esboçar uma escritura cênica; surge assim o primeiro *storyboard*. Porém, antes de apresentá-lo aos atores, apresentei-lhes a palavra-texto e a mesma parece ter trazido um certo alívio àqueles corpos desorganizados. Das impressões textuais, compartilhamos muitas afinidades. Escolhemos como suporte nesse momento a técnica de análise ativa elaborada pelo diretor russo Stanislavski.

Estava claro que a linguagem no teatro exigia outras estratégias e que, ao contrário do percurso cíclico traçado pela palavra-texto no ato da escrita, o contato torna-se ferramenta indispensável ao acontecimento. A palavra-texto era um fora/dentro

avessa ao movimento contrário dentro/fora, enquanto que a palavra- corpo era puro contato dentro/fora. Trouxe-a a esse espaço para ganhar mobilidade e poder de circulação.

A proposta era a de expor a palavra-texto ao processo e torná-la matéria permeável para os mais diversos tipos de invasão, modificação, amputação, decapitação, desafio e incitamento, possibilitando-a uma nova existência corporal e dramática. No entanto, as invasões pouco se fizeram presentes, havia um dado elementar – os prazos – que nos conduzia a outras experiências que não saberia dizer se menos intensas ou não, mas as possíveis.

Estabeleci um jogo bastante intenso com um dos atores, o Manuel Fabrício, rapaz de duplo nome e muita astúcia, o que me permitiu uma circulação de referência tal como a duplicidade da personagem. Ora dirigia-me ao Fabrício ora ao Manuel. Criamos um pacto silencioso percebido nas movimentações que foram se operando. O Fabrício resolveu engolir parte da minha palavra-texto, senti vertigem, mas consenti tal ousadia. “Não consigo dizer essa frase, não quer ficar na boca, poderia senti-la e dizê-la pelos poros?” Faz-se presente o ator-criador. Desejei tal ousadia.

A palavra-orientador retorna, Antônio Araújo indica com sua perspicácia as pistas-trajetos mais eficazes experimentadas pelas palavras agora já ciclistas. Tratamos de intensificar esses percursos apontados e criar estratégias para fazer circular as pequenas apatias das palavras que surgiam interferindo o fluxo.

Surge a Cena: a palavra se corporifica.

1.4 - Terceiro ato: Com que roupa eu vou: a nova silhueta da palavra

É possível determinar o poder das forças que atravessam os encontros? A matéria de trabalho do encenador é a energia trazida e gerada no espaço de criação cênica. De acordo com Eugênio Barba, em seu livro *A Arte Secreta do Ator*, a energia pode ser manipulada, controlada, desperdiçada, construída por meio do enfrentamento de resistências e rupturas de sua inércia, ela está diretamente ligada à noção de presença. A presença não diz respeito somente a matéria percebida pela visão, é uma construção a partir do invisível, de tudo aquilo que não será visto ou ouvido, plano de imanência, guiado por afecções e afectos no qual se estabelece a experiência estética e clínica, onde se convoca o saber do corpo. O estranho, o fora, o corpo-sem-órgãos.

De certa forma, essa compreensão do material genético que gera a vida do palco conduz o encenador a uma abertura para a passagem das sutilezas que compõem a concretude cênica. E é justamente desse gerir múltiplo de energias, que se faz fonte geradora de vida, que se concebe um monstro. Todo engravidamento cênico gera monstros, haja vista a diversidade de matérias, gêneros e intensidades energéticas que corroboram na fecundação do bicho. Se na relação com o público esses monstros não se tornarem visíveis a seus olhos, fica evidente a esterilidade da obra em questão. A arte pressupõe uma mudança potente de estado, algo que provavelmente instaure uma nova percepção, o acesso ao fora, ao estranho, as virtualidades do corpo.

Nesse sentido, Jerky Grotowski, no texto *O Diretor Como Espectador de Profissão*¹², nos apresenta possibilidades do encenador se pôr mais atento às energias presentes em cada processo de criação cênica, experimentando um deslocamento estético/político do lugar do diretor para o lugar do espectador. Opera, assim, mudanças de estado no próprio espaço onde as experimentações se dão, permitindo uma maior circularidade das forças presentes nas quais a dissolução da autoridade,

12 GROTOWSKI, Jerky. **O Teatro Laboratório de Jerky Grotowski**: 1959-1969. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva/Sesc-SP, 2007. 1ª Edição.

fortificante do ego, abre passagem para o olhar estético/político e para o corpo transepidêmico (passível de contaminar e ser contaminado). O autor segue ainda refletindo sobre a necessidade de se considerar os inimigos de sua obra, o quanto essas energias trabalham também por esses inimigos.

É durante a apresentação da cena dirigida por mim que percebo o quanto ser espectador de profissão é complexo, porque entendo a necessidade de lidar com a minha própria resistência para poder liberar a potência do olhar na sagacidade de visualizar o invisível. Na verdade, pensar uma coletividade de resistências, que não estão nos outros ou em mim, mas no espaço gerador da criação. Nesse sentido, não era criar no processo um espaço terapêutico individual ou coletivo de quebra das resistências e sim possibilitar um espaço de enfraquecimento dessas resistências ou de sua apropriação na construção de um novo sentido. O intuito não seria o de eliminar as resistências dos atores, ainda que utopicamente, mas percebê-las e criar com essas alianças possíveis a instauração desse novo lugar. Entendo que as resistências são móveis e se ressignificaram na relação com o espaço. Para instaurar esse lugar, era necessário colocar-se para além de uma escolha consciente ou de um se pôr à disposição.

Como foi dito, tinha escolhido como tema condutor do processo o grotesco. Trabalhamos isso em imagens fixas e móveis e em exercícios corporais. Um dos atores, o Manuel, já nos últimos ensaios – talvez aflito com a resposta apática do companheiro de cena – descobriu uma maneira de gerar nojo no colega e se divertia com a resposta mais viva que então conseguiu gerar neste encontro. Em contrapartida, Vítor, diante da intensidade do incômodo, rendeu-se às forças reativas, desconsiderando o poder da força ativa que o assaltava e da qual naquele momento tanto carecia: acabou com o jogo lançando no real a fatalidade, naquele momento, de seus vírus gripais para Fabrício. Interrompi o que a princípio me parecia estimulante. Nesse momento, no lugar de observadora, entendia as resistências de uma forma muito individualizada e, por conta disso, talvez não tenha conseguido ajudar a gerar um território onde essas energias coletivas tornassem as forças ativas mais potentes.

A palavra-texto continuava circulando, metamorfoseando-se, de tal forma que, na

apresentação do processo, a percebi mais consciente de seus percursos do que eu mesma. E então veio a palavra-resumo, mais uma vez concebida na relação imperante do ego. E o que se pode ver foi um confronto de palavras-forças, a palavra-corpo discordava da palavra-resumo. O elemento grotesco não se presentificou em cena.

E o que pude ver como resultado daquele processo era a potência de circulação da palavra impondo-se mais do que qualquer outro elemento e ela passeou nos corpos dos atores, nos olhos do espectador e, principalmente, pelos espaços cênicos. Pedalou de forma visceral no espaço performático, desacelerou e respirou fundo pelo épico, descansou desconfiada pelo espaço dramático, voltou às pedaladas atentas do épico e, finalmente, saiu em disparada no performático. Estava feliz em sentir, pela primeira vez, a palpitação de seu músculo cardíaco e a instabilidade de sua respiração.

O que posso dizer a esse respeito é que de fato não seria justo apontar um dado fixo que pautasse essa dupla responsabilidade cênica experimentada: encenação e dramaturgia. É claro que são elementos singulares nesse espaço e cada qual pode assumir um potência em detrimento da outra ou fortalecerem-se na força desse encontro. Nesse caso específico, por mais que fossem perceptíveis algumas mudanças e novas elaborações cênicas, sinto a força incrível que o teatro proporcionou à palavra. Por mais que, aparentemente, a literatura parecesse insuperável (por toda minha habilidade com a palavra-texto) às aspirações cênicas (terreno de muitas incertezas para mim), no teatro o invisível operou a mudança de status da palavra-texto, possibilitando-lhe uma circulação de devires de onde, no papel, contemplava à distância, concretizando no desequilíbrio do ego a força avassaladora da palavra-texto recorporificada.

De certa forma, ainda que mais enfraquecida, consegui vislumbrar a presença do grotesco que acabou por operar de uma forma muito particular, pois a palavra-corpo que se deu em cena e seus deslizamentos ciclísticos pelo espaço não deixava de presentificar meu monstro subjetivo, aquele que acenava retraído na palavra-texto.

Com isso, sinto o quanto o encenador deve estar atento às sutilezas do processo e às forças que dele emanam, pois a tendência para que essas forças escapem e o surpreendam é grande. É preciso aprender a dialogar, reconhecer e flertar com essas

forças, experimentar novos passos e novas danças, para que se sintam seduzidas a acompanhar-nos no ato de concepção dos monstros cênicos, sempre atentando para a fertilização do espaço de criação que deve possibilitar a circulação de todas as energias para que o monstro gerado não seja cria de um só indivíduo e sim de uma coletividade que compartilhe seu reconhecimento desse como tal.

1.5 – *Fotografias recordadas...*



Preparação dos atores - I



Preparação dos atores II



Preparação dos atores III



E o Bar Seven se fez concreto nas ruas próximas de onde moro...



Imagem a partir da apresentação, em 31/03/2012, no Teatro Célia Helena - I



Imagem a partir da apresentação, em 31/03/2012, no Teatro Célia Helena - II



Imagem a partir da apresentação, em 31/03/2012, no Teatro Célia Helena –

III Performer em meio ao público



Imagem a partir da apresentação, em 31/03/2012, no Teatro Célia Helena – IV



Imagem a partir da apresentação, em 31/03/2012, no Teatro Célia Helena - V

O ENCONTRO

(IDES)

CONFUSÕES-A PARTE, SEJA DE PALAVRAS,
SEJA DE SENTIDO, A DESRAZÃO
DEVE ESTAR A SERVIÇO
DE ALGO.

TEXTO E
DIREÇÃO
KARINA
JACOB

PREPARAÇÃO CORPORAL
FELIPE ALVES

ATORES
VITOR DICASTRO
MANUEL FABRÍCIO

DIA 31/03 ÀS 14H
RUA BARÃO DE IGUAPE, 113
LIBERDADE

CENOGRAFIA
FIGURINO
CAROLINA C. LIMA

fotos: francesca woodman e francis bacon

Material de divulgação

2 - TRÓIA: UM RITUAL DE QUASE MORTE

2.1 – Prólogo

“Você se esconde atrás de monte
Monte de mentiras e paranóias,
Estilo “Cavalo de Tróia”.
Sua armadura de metal
Foi corroída pelas ferrugens do mal
E se eu lhe perguntar
O porquê do ódio que fecunda o barroco e fere o outro
Na ânsia de exorcizar o corpo,
Talvez, você caia,
Na ambiguidade de dizer,
O que é o querer...
Senão o não querer
E o que é o amor?
Senão um dizer demodê
Um estupor sem clichê...
Então eu lhe perguntarei
Qual o destino do homem
Que faz seu caminho...
Caminho, o mesmo,
Do padre que foi menino
Caminho do menino, que cobiça a madre que sente desejo e mal sabe...
Que o que percorre a vida
É senão, O desejo
inconsciente,
De se fazer amoral
O uivo animal
De um animal civilizado.”

(Poema Animal Civilizado, Vanessa Jacob, Londrina-PR,1998)

O TEATRO DA MORTE

Ainda que se possa suspeitar de nós e mesmo nos acusar de alimentar escrúpulos sem propósito quebraremos nossos preconceitos e nossas crenças inatas e, cercando a imagem para chegar a eventuais conclusões, fincaremos a marca dessa fronteira que tem nome: A CONDIÇÃO DE MORTE pois ela é a recuperação mais avançada, não ameaçada por nenhum conformismo, da CONDIÇÃO DO ARTISTA E DA ARTE.

... essa relação particular ao mesmo tempo desnorteante e atraente entre os vivos e os mortos que, há pouco, quando ainda vivos, não davam espaço nenhum a espetáculos inesperados a divisões inúteis, à desordem Não eram diferentes e não assumiam ares de grandeza

e, por conta dessa feição aparentemente banal mas muito importante como você verá, eram simplesmente, normalmente, respeitosamente não perceptíveis E eis agora, de repente,

do outro lado, diante de nós, causam surpresa como se os víssemos pela primeira vez submetidos à exposição, numa cerimônia ambígua: honrados e rejeitados ao mesmo tempo irremediavelmente outros infinitamente estrangeiros, e ainda, de certa forma, desprovidos de todo significado não levados em conta sem a menor esperança de ocupar um lugar pleno nas texturas de nossa vida acessíveis, familiares, inteligíveis

apenas para nós,
mas para eles sem sentido.

Se estamos de acordo que o traço
dominante dos seres vivos é sua aptidão e
sua facilidade
para manter múltiplas relações
vitais é somente diante dos mortos
que surge em nós
a consciência repentina e surpreendente de
que essa característica essencial dos vivos só
é possível por sua falta total de diferenças

por sua banalidade por sua
identificação universal que
demole impiedosamente
toda ilusão do diferente ou do
contrário pela qualidade comum,
aprovada, sempre em vigor de se
manterem indiscerníveis
Somente os mortos são perceptíveis
(para os vivos) obtendo assim, pelo
preço mais alto, seu estatuto próprio
sua singularidade

sua SILHUETA resplandecente
quase como no circo.
(Tadeusz Kantor)

2.2 – Primeiro ato – O filho da falecida

Os monstros são os possíveis ignorados, abortados. Por isso, o signo da morte e da monstruosidade estão em total sintonia. Monstrificar é aderir a um lapso imprevisto que suspende as partículas de poeira que preenchem os poros para impor uma condição de vida. É aceitar presentes e prováveis intempéries. A morte não como fim. É como instituição do paradoxo que restitui a vida após o burilamento da organização imposta a mesma, sob a forma de “um fenômeno de acumulação, de coagulação, de segmentação que lhe impõe formas, funções, negações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil”.(DELEUZE; GUATTARI, 1995. Pág. 29)¹³

O desafio é iniciar um trabalho de transformação de si, de nossos modos de vida. Modificar a própria existência possibilitando uma nova construção da nossa relação com o outro. A arte, em sua própria inutilidade geradora de potência, como possibilitadora do exercício vital de modificação de si. E, portanto, o teatro em seu estado poético podendo gerar um lugar onde se reconstitui o homem. A experiência da morte e o paradoxo instituído por essa como disparador de um primeiro valor: a vida. Assim diz o poeta:

"O poema é antes de tudo
inuntensílio. Hora de iniciar algum
convém se vestir roupa de trapo.
Há quem se jogue debaixo de carro
nos primeiros instantes.
Faz bem uma janela aberta
uma veia aberta.
Pra mim é uma coisa que serve de nada o poema
enquanto vida houver.

13. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs** | Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995.

Ninguém é pai de um poema sem morrer”
(Manoel de Barros)¹⁴

Teatro é presença, corpo. E isso é apenas um clichê da linguagem que interrompe o devir-corpo ativado de potência, como se esse estado de presença pudesse ser atingido por um determinado tipo de método ou treinamento onde se explora um certo virtuosismo de um corpo unificado e mecanizado, instituído no ambiente educativo teatral. Assim, opto pelo corpo potente ao invés do corpo presente, o corpo em estado poético, um corpo unificado em um só órgão para deste modo superá-lo, imputá-lo de força de realização. Um corpo língua, que molha o público, lambe signos e com isso constrói sua ética. Um corpo que reage as forças que o atravessa, que ritualiza a desestabilização provocada por essas forças, produzindo gestos que atravessam o pensamento. O teatro convocado no seu avesso, nos versos que compõe a sua incomunicabilidade, rompendo, assim, com uma lógica da transmissão para instituir um movimento de apoderamento da vida. Com isso, é necessário que se aguice a escuta daquele que se põe em processo de criação para que se atente para a fluidez — gerada pela natureza inconstante dos encontros — do material compartilhado. O que se encontra no caminho é mais interessante do que se pode prever.

“É preciso que haja uma necessidade, tanto em filosofia quanto nas outras áreas, do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade.”¹⁵ (Deleuze, 1999)

Tróia é um ritual que meu corpo convoca, tornando-se parte de um processo de elaboração da morte da minha irmã por meio da prática teatral. Tróia era minha armadura de guerra. Tróia era todos aqueles homens desconhecidos que passavam

14. BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo, Leya, 2010. Pág 174

15. DELEUZE, Gilles. O ato de Criação. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais!, São Paulo, 27 de junho de 1999. Caderno Mais!. Tradução de José Marcos Macedo

com seus carrinhos-cavalos de catar papel em uma velocidade abençoada pelo declive da avenida em que eu morava, em segundos tornavam-se cavalheiros experimentando o gosto da morte anunciada pelos mais diversos carros, placas e faróis. Era o ímpeto que nascia, os pés não mais precisavam tocar o solo para que a velocidade evoluísse, atrapalhavam, fincavam a experiência do vôo e os dedos punham-se saltitantes sobre o ar.

E eu presa em minha caixa de morar desejando explodi-la para respirar o cheiro da ausência sufocado na garganta e em outros tantos lugares. Minha corrida no tempo era imóvel, meu cavalo manco repousava sobre o travesseiro esperando que algo nele se movesse ainda que não pudesse se levantar. Naquele momento, o meu cavalo tinha duas longas pernas e muitas patas suspensas no ar. Mas o declive geográfico do sonho o permitia saltar.

Tróia era também um lugar devastado pela surpresa do inesperado, um corpo em suspensão, agredido e contorcido pela súbita visita do estranho-familiar. Um acontecimento que tornava visível o jogo de forças que constitui a experiência da vida. Era possível sentir todas essas forças me atravessando diante da minha desorganização corporal. Meu fígado pôs-se a suar como se chorasse o cansaço de uma corrida alucinada contra o tempo instituído. Era o encontro da morte com a morte. A morte da minha irmã convocando a morte do meu organismo. Soluçou sobre a mesa onde se sentavam Artaud e Deleuze, todos os órgãos saltitaram olhando para eles, enterneciam de dor.

Eu um monstro envergonhado, como Gregor Samsa, faltei a todos os compromissos porque o mundo agora parecia impossível de me acolher sem as métricas precisas do ser.

"Quando Gregor Samsa despertou, certa manhã, de um sonho agitado viu que se transformara, durante o sono, numa espécie monstruosa de inseto."¹⁶ (KAFKA, 2009)

16 KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Hedra, 2009.

Tornei-me uma mancha sobre os prédios a qual não havia corpo que a projetasse. Tive medo mas meus pés puseram-se a dançar. A memória ativava uma dança solitária já experimentada em outro lugar. Quando a dancei pela primeira vez foi por conta do que essa dança representava, uma forma de comunicação com os mortos, o butoh. Parecia exótico os japoneses do pós-guerra inventado um ritual artístico de encontro com as suas ancestralidades, então todos nós nos púnhamos a nos contorcer para entrar em contato com o ser do “outro lado”. Mas precisou de um tempo, da própria experiência da morte em mim para eu então compreender a potência dessa dança, já não me contorcia, flutuava como o cavalo de duas longas pernas e muitas patas suspensas no ar. A dança agora me propiciava o encontro com a minha própria morte, era a dança dos meus múltiplos invadindo o lugar, era preciso morrer para aprender a dançar. Portanto, o butoh era a única dança possível, um ritual coreográfico singular instaurado na experiência de encontro com a nossa própria morte. A ancestralidade somos nós em um tempo em que passado, presente e futuro se fundem.

A partir daí não só a memória do encontro com a minha a minha irmã retornou mas a memória do encontro com o desconhecido, com a alma dos índios que me habitavam sem que eu tivesse a menor consciência. O corpo pedia tintas e penas para invocar as tantas mortes que carregava. Os poros estendiam-se e deixavam se permear por objetos que os expandiam. Um corpo dilatado pelos encontros, encontro com a mala de Henryk resgatada por mim numa caçamba no bairro de Higienópolis – São Paulo, com as pedras colhidas no caminho por eu onde passava, com o meu pequeno aparelho de TV 14" laranja, com o chapéu de côco dado por minha mãe, com a poesia deixada pela minha irmã, com meus devaneios oníricos, com as fissuras dos meus pés descalços sobre o assoalho e os ruídos sonoros que eu havia criado. Estabeleceu-se a possibilidade de existência de um território capaz de acolher o processo de criação artística, os elementos necessários e o paradoxo da vida estavam instaurados e eu prenha de mais um monstro. Teria eu forças para pari-lo? Teria eu forças para acolher as deformidades dessa criatura porvir?

O desafio para garantir a chegada desse monstro era permitir o encontro desses elementos sensíveis criando um campo de forças onde as tensões e fricções geradas

nessa ação promovesse seus estados de potência, de forma a fomentar um plano de imanência gerador de vida. Era necessário que as forças ativas presentes nesses objetos não fossem anuladas ou fragilizadas pela manipulação por vezes estruturante presente na instituição Arte. Nesse sentido, era fundamental nossos corpos próximos de uma experiência no campo do intensivo, o campo virtual das forças onde o invisível se faz presente e a experiência estética é permeada por um saber do corpo, um saber pulsional. Saindo da estética sensível da forma para a estética imanente de afirmação da vida. O compromisso deixa de ser com Arte para firmar-se com a Vida.

Eu visto meu chapéu de côco, posiciono os dois frascos de tinta no espaço cênico, a luz baixa permite o desconforto da visão de quem a mim dirige o olhar, vê-se a imagem de uma silhueta caminhando com uma mala nas mãos, ouve-se o barulho do tempo, ouve-se o barulho de colisão. É a morte chegando, eu levanto uma das mãos, a recolho novamente vagorosamente, ouve-se o relinchar – em meio a ruídos – dos cavalos e seus galopes, chegamos a Tróia, pinto meu rosto com tintas, resgato a minha ancestralidade, me armo para a guerra. Os ruídos se intensificam assim como meus passos sobre o espaço, corro, arrasto a mala cheia de pedras, a empurro até a exaustão. Então, abro a mala de Henryk e revelo presença das pedras, jogo-as pelo espaço, esvazio a mala, incorpo a mala, deixo que a mala engula minha cabeça, já não vejo mais nada, meu corpo agora experimenta outros sentidos, perco a noção do espaço. Experimento a dança da morte daquele outro corpo e celebro o nascimento de meu monstro, que dança sem métodos, sem cabeça e sem visão, é a fusão da carne no objeto de guardar coisas necessárias. Eu choro essa dança porque danço com Vanessa, o que dela ficou está em mim mas da cabeça mala não saltam lágrimas. Passo um bom tempo nessa dança e cesso tentando achar as saídas do espaço guiada pelos olhos pretos e invisíveis de minha cabeça mala. Saio, a música cessa, minha TV 14" laranja acende no espaço cênico, está fora do ar, emite seus ruídos, deixo o público se comunicando com a tela cinza e seus chuviscos. Não volto mais.

.....
.....
.....

2.3 – Segundo ato – O proibido tecido da vida

“Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida.”

(Clarice Lispector – A Paixão Segundo GH)

O teatro está sendo posto em questão assim como o drama já foi posto há um tempos atrás.¹⁷ Que tipo de mobilização o teatro nos impõe hoje? Como fazer teatro?

A criação artística é permeada pela morte. Pela morte de determinados valores que insistem em permanecer amparados pelo princípio da verdade e da razão. É preciso que se renuncie a todo amparo que esse lugar pode nos oferecer. Algo do processo tem que te despertencar. O artista é antes de tudo um ser em completo desamparo. Um ser a beira da morte.

A experiência da morte é a da vida passando por outro espaço que não o do organismo. O Corpo sem Orgãos.

“(…) o organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de segmentação que lhe impõe formas, funções, negações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. (...) Nós não paramos de ser estratificados. Mas o que é este nós, que não sou eu, posto que o sujeito não menos do que o organismo pertence um estrato e dele depende? Respondemos agora: é o CsO, é ele a realidade glacial sobre a qual vão se formar o estes aluviões, sedimentações, coagulação, desdobramentos e assentamentos que compõem um organismo – e uma significação e um sujeito.”¹⁸ (DELEUZE; GUATTARI, 1995. Pág. 29-30)

17 Para saber mais sobre a crise do drama ler Peter Szondi – Teoria do Drama Burguês.

18 DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs** I Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34,1995

O encenador é, antes de mais nada, um acupunturista. Trabalha pontos de energia, pontos de forças que regulam a potência das forças ativas que compõem o trabalho artístico. A preocupação não é mais a modificação do corpo do ator mas a promoção de concatenações que auxiliem a passagem, a movimentação de fluxos que afirmem a vida. O processo criativo só se dá pelo encontro potente, pela desorganização dos sentidos.

A invenção da experiência relatada no capítulo anterior parte da idéia de inventar a vida onde tudo parece ser desastre. Investe com isso em deslocamentos onde tudo parece se eternizar – a morte da minha irmã. Trata, assim, a memória como um esquecimento ativo, passível de mobilizações, investida de potência de criação.

É justamente pela via das forças que advém do plano intensivo das afecções e afetos, da grande imanência a qual não podemos opor nossos pequenos corpos orgânicos, que surgirá no plano do sensível, da percepção, um arranjo provisório de forças capazes de revelar parte do que desaparece. O paradoxo do que está em mim não mais estando. A atualização do virtual.

O anúncio da morte de Vanessa, tornando-a objeto desaparecido, encerra no plano do sensível qualquer possibilidade de articulação viva, não fosse a sabedoria de *'um corpo que não aguenta mais'*¹⁹ suficientemente potente para articular as forças intensivas que retornam a matéria. Como escreve David Lapoujade lembrando os ensinamentos de Nietzsche: “as páginas consagradas ao sofrimento dos corpos parecem atravessadas por uma força cômica, é porque, talvez, façam sentir a discreta

19 Lapoujade trabalha o conceito de *'o corpo que não aguenta mais'* como a potência de resistir do corpo, antagônico ao signo de uma fraqueza da potência. Trata os atos produzidos pelos corpos (sentar, esticar, cair, escorregar...) como um ato de resistência. Porém, esta potência não se define mais como o ato final que a exprime, mas de uma potência própria do corpo, produtora de ato e liberada do ato de assujeitamento, pois o que o corpo não aguenta mais é aquilo que o submete do exterior – o adestramento e a disciplina. Resistir a estas formas vindas de fora é o que faz o corpo exprimir uma potência própria.

alegria de um corpo que possui, pelo menos, esta potência de resistir” (2002, p.84).²⁰

Nesse sentido, nos vemos envoltos mais uma vez pela necessidade como geradora do ato criador. Criar para poder viver. A arte como um ato de preservação da vida.

Assim, o material gerador da criação é a articulação entre o visível e o invisível. Todo objeto cênico é anteriormente investido de suas potencialidades imateriais. Vejamos, por exemplo, o objeto mala usada em *Tróia*, encontrada por mim em uma caçamba de entulho instalada nas ruas de São Paulo alguns anos antes da sua participação em *Tróia*. O objeto em questão me chamou atenção pelo seu aspecto, pela história de um outro tempo impresso no mesmo, conservado em suas características materiais. Também o fato de conter um nome próprio – Henryk J. Berman – gravado em um de suas faces, o que denotava a presença invisível de alguém que me interrogava a sua existência. Um paradoxo de presença na ausência, criador de uma memória inexistente. A presença do desaparecido.

A mala com inscrição de Henryk J. Berman parece o objeto possível de convocar esse ritual sobre desaparecimento e morte. Faz-me lembrar Tadeusz Kantor e os objetos envelhecidos usados em cena demonstrando a nossa finitude diante a permanência dos objetos²¹.

Além disso, a TV laranja 14" ali em cena tal como é, não mais entretendo, na sua imagem não sintonizada, com seus chuviscos insistentes que nada tem a dizer senão do próprio vazio que se inscreve no objeto. A sua permanência hipnoticamente vazia confrontando a presença invisível de tantos nascimentos e mortes.

20. LAPOUJADE, David. *O corpo que não agüenta mais*. In: *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

21 A utilização de objetos por Tadeusz Kantor acabam por constituir as idéias fundamentais de seu teatro, por meio de objetos achados ou prontos, 'materias arrancada da vida' para dar forma ao teatro, assimilando suas formas e conceitos. A questão da morte e sua relação com as finitudes e transformações é recorrente nas investigações de Kantor.

Numa palavra, o ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não-humanas do cosmos, dos devires não humanos do homem, e da casa ambígua que os troca e os ajusta, os faz turbilhonar como os ventos. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações.²² (DELEUZE;GUATTARI, 2004b)

Instauro uma rede de forças articuladas por meio desses objetos para o nascimento de um monstro. De um monstro que mostrará a sua cara quando cruzar a borda do pessoal para o impessoal. O ritual artístico para ampliar as energias para o universo, transmutar.

22 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é Filosofia?** Tradução de: Bento Prado Junior; Alberto A. Muñoz. São Paulo: 34, 2004b. 3^a reimpressão da 2^a edição

2.4 – Fotografias recordadas...

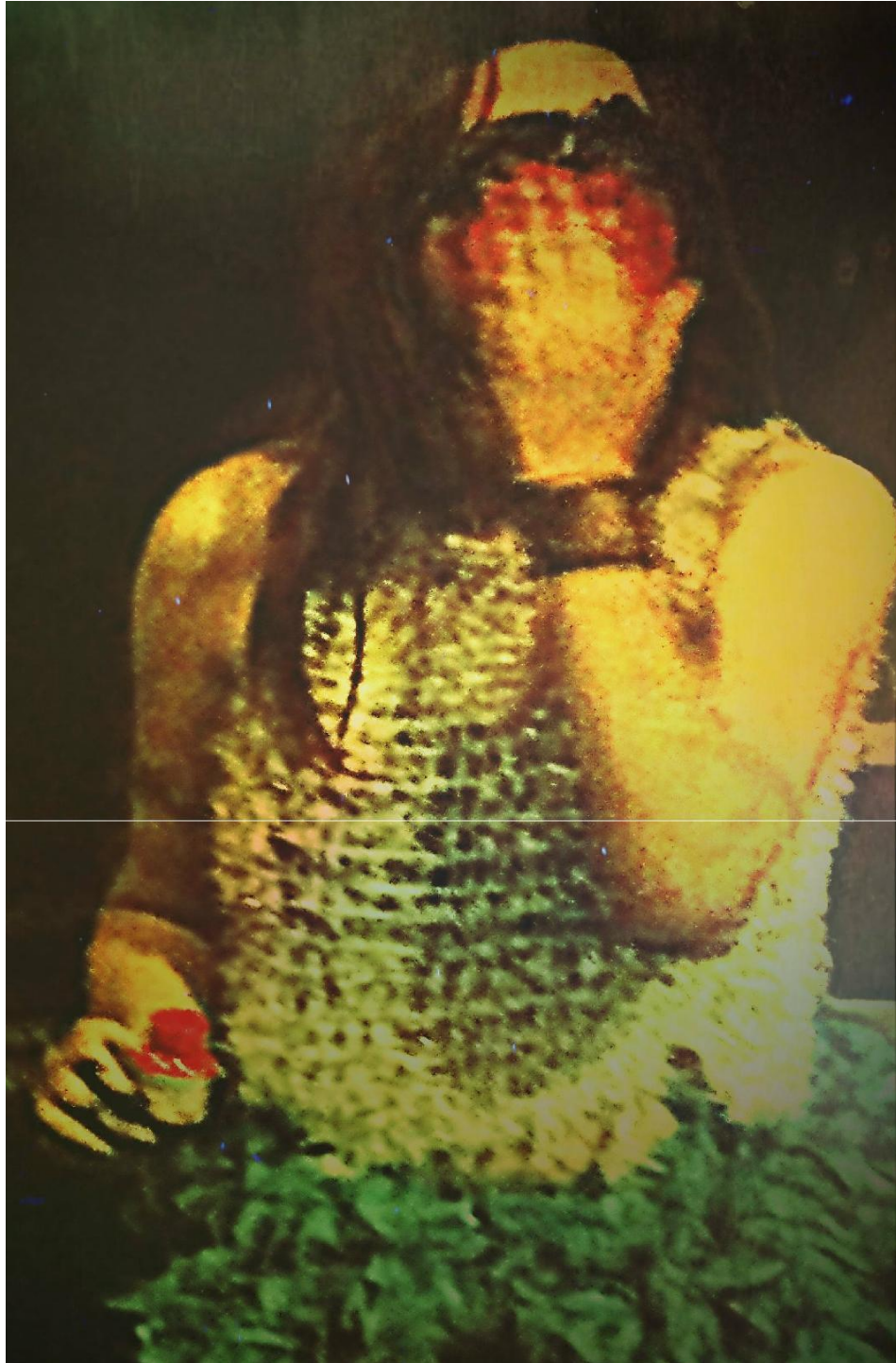


Imagem I - da performance Tróia, na SP Escola de Teatro, 2013.

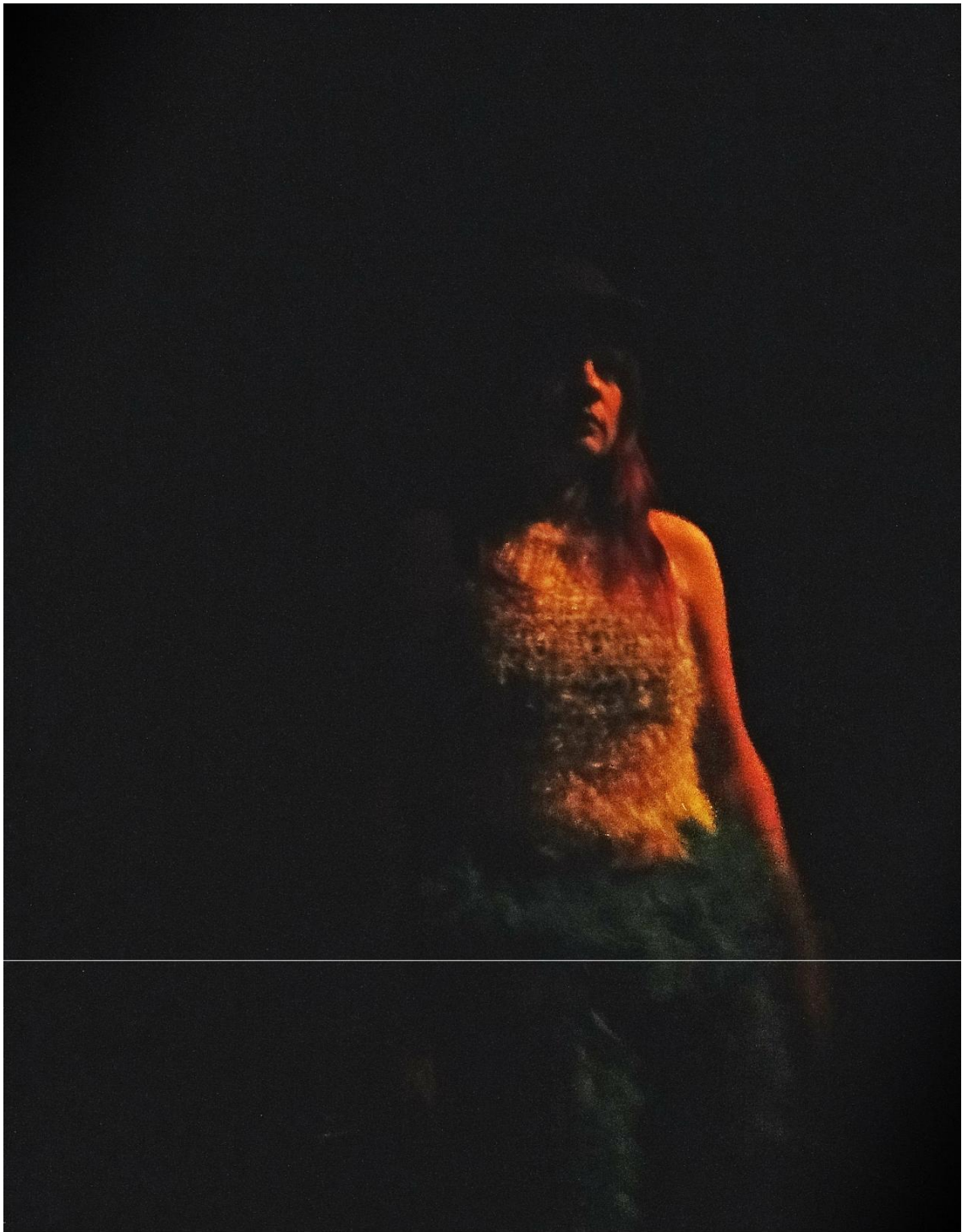


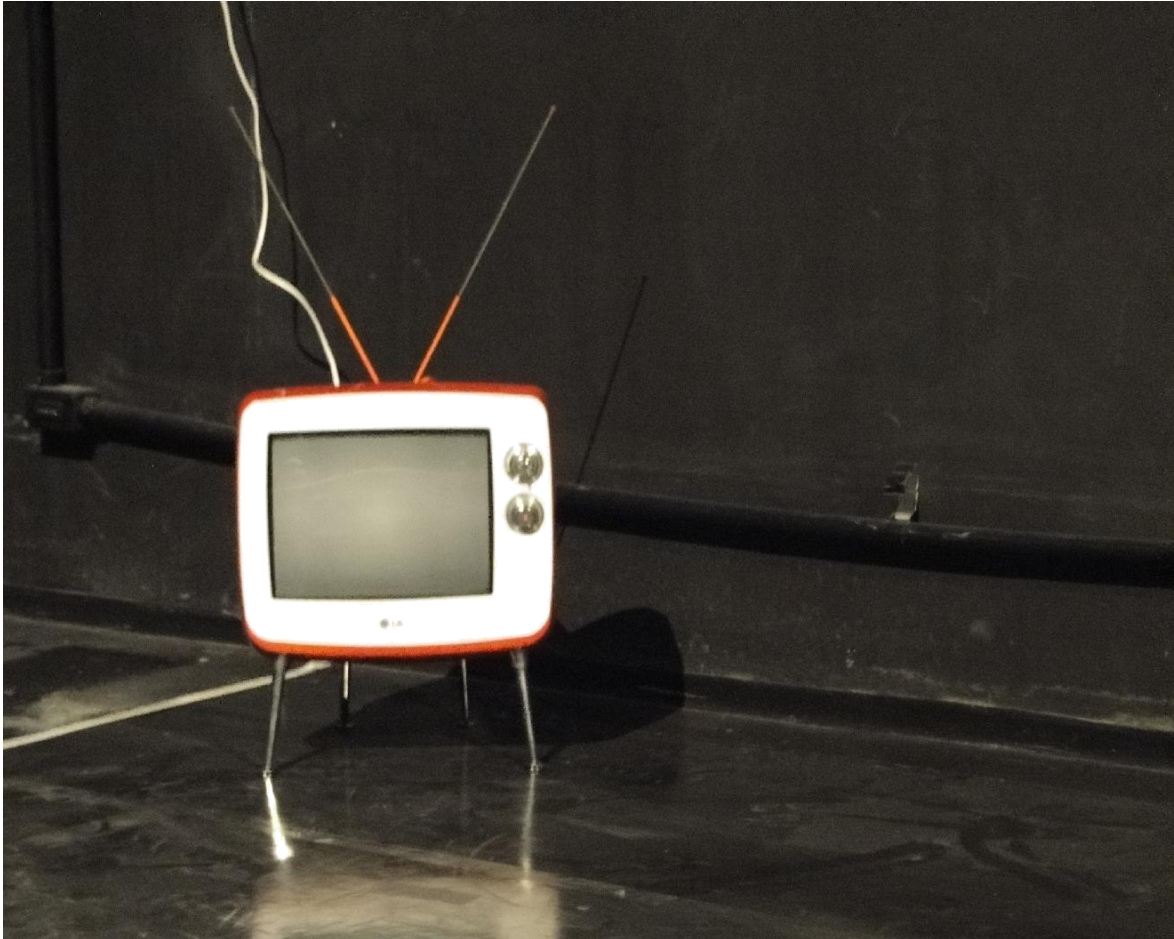
Imagem II - da performance Tróia, na SP Escola de Teatro, 2013.



Imagem III - da performance Tróia, na SP Escola de Teatro, 2013.



Imagem IV, da performance Tróia, na SP Escola de Teatro, 2013.



TV laranja 14" – Objeto utilizado na performance Tróia, na SP Escola de Teatro, 2013



Mala de Henryk – Objeto utilizado na performance Tróia, na SP Escola de Teatro, 2013.

3 – A INTERFERÊNCIA DA BABA POÉTICA

Teatro dos Ouvidos

“(…) Ele dizia levar o seu morto a fazer o seu vivo trabalhar para ouvir todas as bocas inutilizadas que falam. Quando ele falava, ele tocava uma outra boca que dizia a língua que não sabe. Quando ele entrava, ele pensava fazer entrar um homem que leva uma cena.

Ele não falava com ninguém. Pensava ouvir a língua no momento em que ninguém fala mais, ele entrava na língua quando não havia mais ninguém dentro, ouvia sem falar, ele ouvia os homens sem ninguém que fala. Por ascensão circular, por travessia espiral, por via automática, por exercícios respirados, por vertigens, por descidas, por geradas perpétuas, do tanto ao tanto tinha conseguido ver o tempo.

Acometido por incapacidade, ele lançava pedaços de sons ritmados, uns dó, uns slogans, umas ladainhas estúpidas, uns vai-e-vem, uns dó. Ele queria ver o espetáculo da linguagem, chamar as línguas que não ouvimos mais. Tinha parado de ouvir, tinha conhecido as nulidades, tinha chamado as línguas, tinha dado as batidas de Molière com a própria cabeça. Ele usava a língua portuguesa como um animal.

Tinha usado a linguagem como um animal, ele tinha renunciado à sua cabeça, renunciado a ser, pela língua, o mestre das coisas. Ele tinha proibido a si mesmo nomear o que quer que fosse. Para ir às coisas, para descer, ver mais baixo. Ele tinha aceitado ver coisas sem ter palavras para designá-las. Tinha renunciado a nomear. Até que todos os objetos em frente estivessem a igual distância, sem inteligência, sem apreensão, sem compreensão, sem ação possível. O mundo lhe era incompreensível porque ele havia renunciado a nomeá-lo, a segurá-lo na sua mão. Ele ofereceu sua língua às coisas. Ele não fazia mais diferença entre o mundo e seu pensamento. Ele estava rodeado de objetos interiores e lugar algum no mundo; ele mesmo estava inteiramente fora. Toda ação pensada se produzia. Só o pensamento se produzia. Ele pensava ter tocado algo de proibido, ser o único a ter visto. Tudo fazia um bloco, ele tinha perdido. Tinha perdido grande parte da memória, a faculdade de se orientar, mas em compensação gozava de um novo órgão, de um novo sentido, de um olho para enxergar de noite, de uma visão cega, aguda, crepuscular, de um olho preto. (...)”²³

Valère Novarina

23. Novarina, Valère – Teatro dos Ouvidos. Trad: Ângela Leite Lopes. Ed. 7 letras, Ano: 2011, Rio de Janeiro. Escrito em 1980, *O teatro dos ouvidos* é o resultado de um ateliê de criação radiofônica da France Cultura. A escrita muito particular de Novarina costuma dialogar com questões relacionadas à pintura e à música, e, neste caso, se inspira na arte da fuga para construir um elogio à língua.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa. Minha coragem foi a de um sonâmbulo que simplesmente vai. Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E, sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as antevistas da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo.

(Clarice Lispector – A Paixão Segundo GH)

Partindo do princípio que o mobilizador da criação artística é a necessidade gerada por um ato de vida, talvez hoje não caiba mais discutir o teatro e suas técnicas. Mas, aceitar os mais diversos movimentos que permeiam a sua composição e a singularidade de cada evento instaurado nesse espaço. Modificar hábitos mais do que explorar técnicas artísticas.

O material para reflexão do teatro hoje vem muito menos de uma bibliografia especializada do que das diversas áreas que se ocupam de uma reflexão sobre a vida.

A criação passa pelo que você tem de repertório na memória. Sendo a memória uma marca que se instaura no corpo, a ampliação desse repertório está ligada diretamente a multiplicação das nossas experiências vividas.

A arte como um campo em que você exercita uma modificação de si, como forma de realizar suas potências humanas. E o artista como dono de seu próprio corpo e não o Estado.

Temos como desafio acolher as incertezas presentes em cada processo abrindo assim passagem para o devir. Tal como na dinâmica da vida que é constitutivamente uma relação com a morte, uma tensão entre a perda e a continuação.

Tocar a esfera do invisível que perpassa nosso cotidiano. Sensibilizar-se para atingir territórios destituídos pela lógica imposta que nos rege. Profanar para recriar. Descobrir o tempo da imanência. Como diz o filósofo Giorgio Agamben: “manter fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber, não as luzes mais o escuro” (AGAMBEN; 2009).

Com os questionamentos a respeito de seu caráter ilusório a esfera teatral se viu muito fragilizada, questionando necessidade de sua existência. O teatro passou e ser condenado por outras formas de arte que se diziam mais vivas. Essa fragilidade se viu potencializada pelo medo. Medo da perda de um lugar já referenciado, o que fez com que a arte teatral permanecesse ingenuamente em um território que não existe mais, delimitando suas potências.

Tadeusz Kantor após anos de questionamento sobre caráter ilusório do teatro, elemento pela qual a arte teatral se vê ainda hoje muito questionada, descobre a ilusão como elemento útil no seu trabalho, como uma forma de evidenciar a realidade, começa então a trabalhar com a potência do paradoxo em cena.

Não se trata de negar as velhas técnicas teatrais e sim de devorá-las, como em um ritual antropofágico, instaurar a diferença na repetição. Para isso, é necessário que a esfera teatral não recuse materiais de qualquer espécie. O acontecimento está na potência dos encontros, os mais diversos. Cada processo de criação exige um recomeço. “É preciso inventar uma vida teatral estruturada de outro modo, que responda a necessidade do teatro de hoje. (...) A arte do teatro deve se abrir aos fluxos da vida que continua estranha a ele.” (GUÉNOUN, 2004. Pág. 156).

Assim, precisamos na prática teatral iniciar processos de morte para que se torne possível o nascimento de monstros. Monstros esses emergidos do estranho-familiar, da relação do campo sensível com o campo de imanência. Tudo o que em nós nos desestabiliza, desafia a representação e a identidade, convocando o corpo a criar novas significações.

O poder hoje se apropria da força de invenção, força essa que não depende dele, coloniza subjetividades a fim de garantir um determinado modo de vida que contribua para sua perpetuação. Sendo a prática artística uma forma de reação, é necessário que as forças que se estabeleçam nesse campo estejam a serviço da vida, reagindo a qualquer forma de anulação da sua potência. Daí a necessidade de cartografar a realidade que permeia nosso fazer artístico, tendo em vista o que é capaz de bloquear ou liberar o desejo. E conquistar uma forma de se expressar de acordo com as intensidades produzidas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o Contemporâneo?:** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGRA, Lucio. **Monstrutivismo**: Reta e curva das vanguardas. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010. (Estudos; 281)

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh**: Dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athenas, 2005.

BARBA, Eugênio. **A arte secreta do ator**: Um Dicionário de antropologia teatral. São Paulo: E Realizações, 2012.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de Maria Paula V. Zurawski; J. Grinsburg; Sérgio Coelho; Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2011. 5^a Edição.

BOGART, Anne. **A Preparação do diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. Tradução de: Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 1^a. Edição.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona performática**: Alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2012.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben**: Uma Arqueologia da potência. Tradução de: Beatriz de A. Magalhães. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates, 219)**Work in Progress na cena contemporânea**: Criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Estudos, 162)

_____. **Work in Progress na cena contemporânea**: Criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Estudos, 162)

DELEUZE, Gilles. O Ato de Criação. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais!, São Paulo, 27 de junho de 1999. Tradução de: José Marcos Macedo.

____. **Bergsonismo**. Tradução de: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2008. 2^a reimpressão da 1^a edição de 1999.

____. **Crítica e Clínica**. Tradução de: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 2004 (1^a reimpressão)

____. **Empirismo e Subjetividade**: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução de: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34, 2004 (1^a reimpressão)

____. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de: Ana Lúcia de Oliveira; Lucia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1997. 1^a reimpressão. (Trans). v.2.

____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de: Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997. 1^a edição. (Trans). v.4.

____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de: Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: 34, 2004a. 1^a reimpressão. (Trans). v.1

____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de: Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto; Lucia Cláudia Leão; Suely Rolnik. São Paulo: 34, 2004. 2^a reimpressão. (Trans). v.3

____. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de: Peter Pál Pelbart; Janice Caiafa. São Paulo: 34, 2008. 4^a reimpressão. (Trans). v.5

____. **O que é Filosofia?** Tradução de: Bento Prado Junior; Alberto A. Muñoz. São Paulo: 34, 2004b. 3^a reimpressão da 2^a edição

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRARI, Marian D. **Paisagens da psicanálise contemporânea**. São Paulo, Memnon, 1999.

FERREIRA, Amauri. **Introdução à filosofia de Nietzsche**. São Paulo: Yellow Cat book, 2010

GADELHA, Sylvio; LINS, Daniel (organizadores). **Nietzsche e Deleuze**: O que pode o corpo. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, Ceará: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002

GIL, José. **Monstros**. Tradução de: José Luís Luna. Lisboa: Relógio D`Água, 2006.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: Um Novo paradigma estético. Tradução de: Ana Lucia de Oliveira; Lucia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 2008. - 5ª reimpressão da 1ª edição

_____. **Conversações**. Tradução de: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34 2004 -4ª reimpressão da 1ª edição.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolíticas**: Cartografias do desejo. Rio de Janeiro, Vozes, 2005. 7ª Edição revisada.

GUÉNOUN, Denis. **A Exibição das palavras**: Uma idéia (política) do teatro. Tradução de: Fátima Saad. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, 2003.

_____. **O Teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saad. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates, 298).

GROTOWSKI, J. **O Teatro laboratório de Jerky Grotowski 1959-1969**. Tradução de: Berenice Raulino. São Paulo: Editora Perspectiva/Sesc-SP, 2007. 1ª Edição.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose**. São Paulo: Hedra, 2009.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008. - (Estudos, 262)

KAYSER, Wolfgang J.. **O Grotesco**: Configuração na pintura e na literatura. Tradução de: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KUNIICHI UNO. **A Gênese de um corpo desconhecido**. Tradução de: Cristine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. Tradução de: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MOSÉ, Viviane. **Nietzche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011a. 2ª Edição.

_____. **O Homem que sabe**: do Homo sapiens à crise da razão. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011. 2ª edição.

NAFFAH NETO, Alfredo. **O Inconsciente como potência subversiva**. São Paulo: Escuta, 1992. 1ª Edição.

_____. **A Psicoterapia em busca de Dionísio**: Nietzsche visita Freud. São Paulo,

EDUC/Escuta, 1994 (Linhas de Fuga)

NIETZSCHE, Friedrich. Tradução de: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os Pensadores)

_____. Vontade de Potência. São Paulo: Escala, 2010 – Parte II.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores:** E para Louis de Funès. Tradução de: Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

_____. **Diante da palavra.** Tradução de Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 2^a edição.

_____. **O teatro dos ouvidos.** Tradução de: Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome:** Stela do Patrocínio. Organização de: Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

PAVIS, Patrice. **A Encenação contemporânea:** Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013 (Estudos, 279)

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador emancipado.** Tradução de: Ivone C. Benedete. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O Destino das imagens.** Tradução de: Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Artefíssil)

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski:** Sobre as ações físicas. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Estudos; 296).

RICOEUR, Paul. **Vivo até a morte:** seguido de Fragmentos. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 1^a. Edição.

ROLNIK, Suely. Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/estética/política no trabalho acadêmico. In: **Cadernos de Subjetividade** – Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do programa de estudos pós-graduados em psicologia clínica. PUC/SP, set./fev. 1993.

_____. **Cartografia sentimental:** Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulinas; UFRGS Editora, 2007. Pensamento, Corpo e Devir: uma perspectiva ético/stética/política no trabalho acadêmico In: *Cadernos de Subjetividade – núcleo de estudos e pesquisas da subjetividade do programa de estudos pós-graduados em psicologia clínica.* PUC/SP, set./fev. 1993.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. Organização de: Haroldo de Campos São Paulo: Perspectiva, 1979.

SONTAG, Susan. **AIDS e suas metáforas**. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês** – (século XVIII). Tradução de: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

