

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM TEATRO

VINICIUS MEDEIROS DOS SANTOS

CRIAÇÃO EM COLETIVO E MODO OPERATIVO AND:
APROXIMAÇÕES A PARTIR DO TRABALHO DO GRUPO TEATRO SECALHAR

FLORIANÓPOLIS
2022

VINICIUS MEDEIROS DOS SANTOS

CRIAÇÃO EM COLETIVO E MODO OPERATIVO AND:
APROXIMAÇÕES A PARTIR DO TRABALHO DO GRUPO TEATRO SECALHAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Teatro, na Linha de Pesquisa: Imagens Políticas.

Orientadora: Profa. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs.

FLORIANÓPOLIS

2022

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Santos, Vinicius

Criação em coletivo e Modo Operativo AND :
aproximações a partir do trabalho do grupo TEATRO
SECALHAR / Vinicius Santos. -- 2022.
165 p.

Orientadora: Daiane Dordete Steckert Jacobs
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa
de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2022.

1. Criação em coletivo. 2. Processos colaborativos. 3.
Modo Operativo AND. 4. TEATRO SECALHAR. I. Dordete
Steckert Jacobs, Daiane. II. Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de
Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

VINICIUS MEDEIROS DOS SANTOS

CRIAÇÃO EM COLETIVO E MODO OPERATIVO AND:
APROXIMAÇÕES A PARTIR DO TRABALHO DO GRUPO TEATRO SECALHAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, na Linha de Pesquisa: Imagens Políticas.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora:

Profa. Dra. Daiane Dordete Steckert Jacobs
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membros:

Profa. Dra. Milene Lopes Duenha
Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto
Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Florianópolis, 21 de setembro de 2022

Porque afinal cada começo
é só continuação
e o livro dos eventos
está sempre aberto no meio.
(SZYMBORSKA, 2011, p. 97)

AGRADECIMENTOS

À vida, a todos e a tudo o que tem me acompanhado até aqui. Alguns nomes estarão espalhados pelas próximas páginas. Outros atendem pelos nomes família, amigos, amores, professorias, colegas.

Dedico, acima de tudo, a Dóris, Marlene, Odair. Vocês continuam aqui.

RESUMO

O presente trabalho procura traçar possíveis paralelos entre a criação em coletivo e o sistema de pensamento e prática nomeado Modo Operativo AND a partir da descrição e análise dos processos criativos de três trabalhos do grupo curitibano TEATRO SECALHAR. Recorre-se à revisão bibliográfica para abordar o conceito de criação em coletivo, discutido por Nitza Tenenblat (2015), e sua relação com as experiências históricas de processos de criação teatral menos verticalizados, no Brasil e internacionalmente, usando como referência especialmente os trabalhos de Antônio Araújo (2011, 2018), Stela Fischer (2010) e Kathryn Syssoyeva e Scott Proudfit (2013). Para discutir os pressupostos teóricos e metodológicos do Modo Operativo AND, são utilizadas centralmente as publicações de Fernanda Eugenio, bem como sua publicação conjunta com João Fiadeiro, o artigo “O jogo das perguntas: Modo Operativo ‘AND’ e o viver junto sem ideias” (2013). As produções do grupo TEATRO SECALHAR estudadas são o espetáculo teatral “lepAp” (2018), o espetáculo virtual “Tanya: experimento para um encontro” (2020) e o filme “CRIPTA” (2021). Para compor a trajetória dos processos de criação abordados fez-se uso de registros do próprio grupo, como gravações em vídeo de encontros, diário pessoal do pesquisador, fotografias, dentre outros. Buscou-se, dessa forma, mapear o uso do ferramental teórico-prático do Modo Operativo e suas potencialidades e contradições na interação com a criação teatral em coletivo.

Palavras-chave: Criação em coletivo; Processos colaborativos; Modo Operativo AND; TEATRO SECALHAR.

ABSTRACT

This thesis aims to draw possible parallels between collective creation and the set of theory and practices named *Modus Operandi AND* through the description and analysis of the processes of creation of three works by the Curitiba group *TEATRO SECALHAR*. Bibliographical review is employed to approach the concept of collective creation as discussed by Nitza Tenenblat (2015), and its relation to the historical experiences of less vertical processes of creation in theater, within and outside of Brazil, using as reference Antônio Araújo (2011, 2018), Stela Fischer (2010) and Kathryn Syssoyeva and Scott Proudift (2013). In order to debate the presumed theory and methodology of *Modus Operandi AND* publications by Fernanda Eugenio, and also her writing in collaboration with João Fiadeiro, known as “The game of question: Operative Mode ‘AND’ and living together without ideas” (2013), are used. The productions by *TEATRO SECALHAR* which are analyzed are the play “IepAp” (2018), the virtual play “Tanya: experimento para um encontro” (2020) and the movie “CRIPTA” (2021). To draw the trajectory of the processes of creation here studied, we resort to the group's own records, such as video recordings of rehearsals, the researcher's diary, pictures, among others. In doing so, we attempt at mapping the use of the theoretical and practical toolkit of *Modus Operandi AND* and its potential and contradictions relative to the interaction with collective creation.

Keywords: Collective creation; Collaborative processes; *Modus Operandi AND*; *TEATRO SECALHAR*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
1.1	ANTES	10
1.2	AGORA	16
2	CRIAÇÃO EM COLETIVO E O COMUM	19
2.1	O COMUM	19
2.1.1	Socialização do teatro	21
2.1.2	Criação em coletivo e autoria coletiva	27
2.2	O COMUM: MODO OPERATIVO AND	30
2.2.1	Reparagem	31
2.2.2	Tabuleiro	37
3	LEPAP	44
3.1	HOLOTÚRIA	45
3.1.1	G.host	46
3.1.2	Enunciado	53
3.1.3	Reperformance	57
3.2	TRANSTRUÇÃO	59
3.2.1	Craft	64
3.3	O TRABALHO EM COLETIVO	65
3.4	DIREÇÃO E DIRECIONALIDADE	69
4	TANYA: EXPERIMENTO PARA UM ENCONTRO	76
4.1	GÊNERO E GUERRA: <i>HERSTORY</i>	77
4.2	O INÍCIO DO PERCURSO	82
4.3	LIDANDO COM A DISTÂNCIA: O PROCESSO	89
4.4	OS SENTIDOS DO PROCESSO	102
4.5	FUNÇÕES EMERGENTES E PROFISSIONALIZAÇÃO	107
5	CRIPTA	112
5.1	UM NOVO CAMINHO	113
5.2	O PROCESSO: (AINDA) GUERRA E GÊNERO (MAS TAMBÉM CASA)	116
5.3	IMPASSES DA ESTRUTURAÇÃO	123
5.4	CRIAÇÃO EM COLETIVO, CRISE EM COLETIVO	128
5.5	INSTITUCIONALIDADE E TENSIONAMENTOS DO COMUM	135
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	141

REFERÊNCIAS	147
ANEXO A – JOGO TABULEIRO	153
ANEXO B – JOGO ZONA DE TRANSFERÊNCIA	159
ANEXO C – DRAMATURGIA INICIAL DE <i>IepAp</i>	161
ANEXO D – PROPOSIÇÕES DO AMIGO SECRETO	162
ANEXO E – RESUMO DOS SEMINÁRIOS DO PROCESSO DE <i>TANYA</i>:	
<i>EXPERIMENTO PARA UM ENCONTRO</i>	164

1 INTRODUÇÃO

Isso que importa: a circunscrição lenta de uma inquietação... algo te inquieta, é óbvio, se não, não avançavas para uma investigação sobre ti próprio e sobre os outros. (FIADEIRO *apud* GASPAR NETO, 2015, p. 70)

1.1 ANTES

Fazer um trabalho sobre o próprio trabalho é um duplo esforço (e um duplo risco): é preciso se aproximar, mas não a ponto de ser impossível se afastar; é preciso se afastar, mas não a ponto de ser impossível se aproximar. Antes e diante de tudo, certamente, requer-se parar. Reparar. E, ao parar e reparar, num mesmo movimento, adentrar. Ao adentrar, dizer, meio que só, meio que junto, de um processo coletivo de fazer grupo. Implicar-se na própria fala, tão própria e tão alheia; implicar as falas de outres (na própria fala), tão delus e tão alheias.

Chego a essa pesquisa, acima de tudo, por uma inquietação pessoal acerca da minha própria existência em coletivo. O teatro nos defronta o tempo todo com a impossibilidade do “fazer só” (uma ilusão que talvez seja mais fácil sustentar em outras áreas), e, portanto, o “fazer junto” é possivelmente uma das questões que mais nos acomete. Encontrei o Modo Operativo AND (doravante também MO_AND), em sua proposta de *investigação da coletividade*, como caminho possível para pensar e experimentar o *estar junto* e o *fazer junto*. É dessa questão muito simples, e que rende tanto “pano pra manga”, que parte esta pesquisa.

Algo certamente me inquietava, lá em 2016. Retomo sempre este ponto, do encontro com o Modo Operativo AND, porque ele é, de fato, uma marca no (meu) trabalho. Ali, do alto de meus vinte e tantos, atacava-me a questão: o que é existir em coletivo? Dito de outro modo: o que é existir junto a? Não sabia. Queria saber. O “coletivo”, pessoalmente falando, nunca foi um lugar de conforto para mim. Por uma série de razões que provavelmente não interessam tanto aqui (e as quais eu nem seria capaz de nomear, pois desconheço muitas), sempre tive de me esforçar – e muito – para coexistir. Eu tendo naturalmente ao individual, a um certo tipo de solidão que, por vezes, é produtiva, mas, por muitas vezes, pode ser bastante improdutiva.

No entanto, antes de falar sobre MO_AND, na verdade quero retornar mais, para antes de 2016. Em 2012, com 19 anos, cursando faculdade de Letras, iniciei minha trajetória no teatro, num curso gratuito em São Paulo que havia descoberto graças a um amigo. Nunca tinha cogitado fazer teatro. Fugia das peças de escola no ensino médio, não queria me envolver com isso e sequer havia tido muitas experiências como espectador. Meu mundo definitivamente era outro. Quando entrei para o curso, eu não tinha o mais remoto intuito – ao menos não conscientemente – de fazer disso uma profissão. Meu objetivo era um só: perder a timidez.

Sempre fui mais retraído, sempre tive certa dificuldade em me expor, me colocar, e, quando comecei a dar aulas de inglês, em 2011, esse traço de personalidade se tornou um problema. Eu tremia na sala de aula, me sentia mal, não sabia lidar direito com os alunos. Em alguns momentos, eu tinha vontade de fazer alguma brincadeira, em outros pensava em realizar alguma mímica para demonstrar o significado de uma palavra sem ter de traduzi-la. Não conseguia. Era travado demais para isso. Grupos me desesperavam.

No primeiro semestre do curso que mencionei, deveríamos montar uma peça autoral, que estrearia dali a cerca de três meses. A dinâmica da escola propunha que a turma (que, pelo que me lembro, tinha cerca de 30 pessoas) se dividisse em grupos e criasse cenas, as quais seriam apresentadas a todos e receberiam comentários, críticas etc. Três pessoas seriam destacadas e formariam um trio de dramaturgues, sendo responsáveis pela costura do material produzido pelos grupos. Como o ano era 2012, escolhemos a temática do “fim do mundo” como norteadora da narrativa.

A turma, no entanto, não lidou bem com a proposta pedagógica da escola. Pouco depois que as experimentações começaram, decidimos coletivamente subverter os grupos e trabalharmos todos juntos, o que, vale dizer, nunca havia acontecido antes. O professor reprovou veementemente a decisão; ele sabia que, não só o próprio processo de aprendizagem, e consequentemente a montagem final, seriam colocados em risco, como ele mesmo poderia sofrer represálias da direção. Nós, por outro lado, não estávamos dispostos a arredar o pé. Achávamos que realmente aquele era o melhor caminho. No final das contas, ele, ainda que contrariado, decidiu comprar a briga conosco e ver onde aquilo ia dar.

Nesse processo feito em grupo, eu, de algum modo que não sei explicar, acabei tomando um pouco a dianteira. Tinha muitas ideias de cena, de fios

narrativos, personagens etc. e as propunha ao grupo, que, não raro, as acatava. Comecei a escrever rubricas, diálogos, imaginava a sonoplastia... Eu não tinha a mais remota ideia do que estava fazendo, mas, como as outras pessoas me davam corda, seguia fazendo.

Um dia, num ensaio, o professor me chamou a atenção. Disse que eu estava disperso em cena, porque estava pensando demais no resto, no todo, no que as outras pessoas faziam, se a marcação estava correta etc. Para ele, eu tinha um “olhar de direção”. Algumas pessoas da turma concordaram. Eu não compreendia direito o que fazia um diretor, mas reconhecia que era uma figura de importância. Encarei o comentário dele mais como elogio que como crítica, porém passei a me esforçar para estar mais concentrado enquanto atuava.

O processo de construção daquele espetáculo foi árduo. Muitas e muitas reuniões tentando, em grupo, fechar cenas, resolver personagens, com pouco tempo para ensaiar de fato. A estreia ocorreu no dia 1º de maio e foi cheia de problemas técnicos. Eu quase desisti do meu personagem (que era menor) para poder ficar na cabine operando o som, pois queria que tudo saísse perfeitamente. Por sorte, a equipe do teatro conseguiu resolver as dificuldades a tempo e pude entrar em cena, mesmo que muito preocupado com o todo da encenação.

Tudo correu mais ou menos bem. Fizemos a outra apresentação que estava programada e encerramos, então, o primeiro módulo. Apesar da exaustão física e mental que o processo havia me provocado, senti que precisava continuar no curso, que a experiência havia sido boa, que queria repeti-la. E, dali em diante, segui fazendo teatro em São Paulo até o fim de 2014. Abandonei o curso de Letras em meados de 2013, decisão da qual me arrependo.

No início de 2015, fui aprovado no vestibular da FAP/UNESPAR para o Bacharelado em Artes Cênicas, em Curitiba, e me mudei para essa cidade. Já naquele ano, tive contato pela primeira vez com um festival de teatro: o Festival de Curitiba. Nele, havia uma mostra oficial, com espetáculos convidados pela curadoria, e também a Mostra Fringe, que funcionava via inscrição e possuía centenas de trabalhos em sua programação. Pensei que seria possível apresentar algo no ano seguinte, em 2016.

Na graduação, participei ativamente do movimento estudantil nos dois primeiros anos. Eu vinha de uma experiência com manifestações de rua em São Paulo e de proximidade a organizações de esquerda, tendo já feito parte, mesmo

que brevemente, de um partido político. Em uma conversa com uma colega de militância da minha turma, Ana Kiefer, comecei a imaginar uma peça a partir de uma cena que retratava um “homem de bem”. Me coloquei a escrever a dramaturgia e, a certa altura, convidei algumas pessoas da turma para montarem-na comigo. Criamos, assim, a Companhia Daqui.

Esse primeiro trabalho foi intitulado *Ou Barbárie...*¹. Eu me inspirava na frase mais famosa de Rosa Luxemburgo, militante alemã marxista assassinada por organizações paramilitares de seu país: “socialismo ou barbárie”. Rosa entendia que o capitalismo e sua globalização estavam intimamente atrelados ao avanço bélico, e que a continuidade desse sistema só poderia levar à destruição. Em 2016, no Brasil, estávamos diante do cenário da ascensão da extrema-direita, que viria a culminar no golpe contra Dilma Rousseff, naquele mesmo ano, e na instauração do governo ultraliberal de Jair Bolsonaro, Paulo Guedes e militares em 2018².

No espetáculo, abordávamos uma série de eventos nacionais e internacionais que eram recentes: atos pelo *impeachment* da presidenta; violência policial nas favelas, representada pelos assassinatos de Cláudia Silva Ferreira e de Eduardo de Jesus Ferreira, de 10 anos; a morte de Alan Kurdi e a política europeia que condenava refugiados sírios à morte nas travessias marítimas; o reacionarismo cristão, que ganhava corpo por meio de figuras como Silas Malafaia e Marco Feliciano; a exaustão do corpo pela exploração do trabalho; a pressão estética sobre corpos e o lucro que a indústria *fitness* extraía disso.

Se a peça se posicionava criticamente frente a essa realidade, apontando o papel do capitalismo na construção da “barbárie”, o processo de criação dela negava seu próprio conteúdo. Eu havia sido diretor, dramaturgo, iluminador, sonoplasta e, em partes, também figurinista (embora não tenha assinado essa função), dominando praticamente todas as áreas criativas da montagem. Ainda que o elenco e eu tivéssemos tido uma boa relação, sem grandes conflitos, e que houvésssemos nos sintonizado nos temas, o espaço para um fazer coletivo havia sido fechado. Tínhamos encenado “a peça do Vinicius”.

¹ Apresentado nos dias 31 de março, 1º e 2 de abril de 2016 no Auditório Carteiro Osvaldo Teixeira (Correios), localizado na Rua João Negrão, 1251, Rebouças, Curitiba (PR). Texto, direção, iluminação e sonoplastia: Vinicius Medeiros. Elenco: Ana Kiefer, Babi Ferreira, Giovana Rosa, Rubia Côrtes e Vítor Berti.

² Um bom livro que trata das origens dessa “nova direita” é *O ódio como política*, organizado por Esther Solano e publicado pela Editora Boitempo em 2018.

Em reunião após a temporada, compreendemos o quão contraditória era essa situação. Tínhamos vontade de realizar mais coisas juntas além daquela peça e decidimos, assim, iniciar um novo trabalho, dessa vez de modo mais horizontal. Estávamos no segundo ano da faculdade e éramos pressionados pelo curso a desenvolver nossas pesquisas autorais, ou seja, descobrir o que queríamos estudar/praticar. Pensamos que poderíamos, então, trazer para o grupo essas investigações, propondo, cada uma, exercícios que tivessem a ver com nossos interesses individuais. Eu permaneceria como diretor, mas, dessa vez, de um processo feito em coletivo.

Foi basicamente a experiência com esse grupo que me levou à experimentação com processos colaborativos (coisa que eu conhecia apenas de nome), o que se espalhou em trabalhos diferentes. Já perto do fim de 2016, mais ou menos no início de novembro, vivi a situação do fim de um relacionamento e entrei em contato com o Modo Operativo AND. De início, li tão somente o artigo “Jogo das perguntas: o Modo Operativo ‘AND’ e o viver juntos em ideias” (2013), escrito por Fernanda Eugenio e João Fiadeiro, no qual eles condensam, em forma de provocação teórica e poética, o que é o complexo de práticas e proposições éticas dentro do qual se institui o Modo Operativo AND. Aquelas páginas bastaram para produzir, naquele momento, um encontro-ferida (EUGENIO; FIADEIRO, 2015)³. Trocando em miúdos, o texto lançava a questão “como podemos viver ‘sem’ ideia e ‘com’ o que há?” (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 222), afirmando que *viver junto* e *não ter uma ideia* determinam-se reciprocamente: viver junto e não ter ideias; não ter ideias e viver junto.

Ora, se minha questão, então, era precisamente o *como viver junto* (ou *como fazer/criar junto*⁴), ela era também, por tabela, *como não ter uma ideia* – justamente as perguntas-chave da prática proposta por Fernanda e João. Francisco Gaspar Neto, um dos pesquisadores com quem tive (e tenho) a sorte de trabalhar, enfatiza sempre onde está a problemática posta pelo MO_AND. A pergunta sobre viver junto não se trata especificamente do verbo e de seu complemento, de se perguntar

³ “O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva” (EUGENIO; FIADEIRO, 2015, p. 128).

⁴ O título do meu memorial de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da graduação foi “Como criar juntos sem ideias? Um experimento teatral com Modo Operativo AND”, orientado pela Profa. Dra. Stela Fischer.

“vivemos juntos?” – afinal, viver junto já é dado –, mas da preposição (ou préposição, se assim quisermos) nela presente, o *como*; não é o sujeito que anuncia sua ação sobre algo – na estrutura linguística básica *sujeito + verbo + objeto* –, mas a preposição (como) que anuncia *advérbios de modo* e *adjetivos*. É este o campo de investigação dessa prática (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 223).

Como mencionei anteriormente, àquela altura eu vivia o término de um relacionamento, e, ainda que isso não interesse diretamente ao teatro, ou mesmo ao MO_AND, interessa certamente o fato de que o MO_AND era também um componente daquele namoro. Tratava-se de uma pessoa que pesquisava essa técnica e que a havia aplicado em uma de suas produções, ou seja, que já estava a fazer o trânsito que aqui também tento fazer, a saber, teatro $\longleftrightarrow$ Modo Operativo AND. Isso, por si, já seria suficiente para dizer da importância desse *estar junto* em específico. Mas também o próprio fim da relação havia se convertido em questão: estávamos a acabar por razões diversas, dentre as quais destaco as excessivas expectativas de realização da imagem-casal: o amor romântico e sua busca pelo controle e estabilidade, a despeito da concretude imediata, situada, cambiante e relacional da relação, com suas próprias condições e questões. Disso também falavam a autora e o autor do jogo das perguntas, prevenindo-nos:

Os modos operativos que mais praticamos, por diferentes que sejam, raramente partem do “fator de situação” do meio: articulam-se todos pelo fim e variam tão somente no modo como o entendem. Se o situam no futuro, colocam-nos para começar pelo “fim-finalidade”: objectivo, meta ou expectativa. Se o situam no passado, colocam-nos para começar pelo “fim-causalidade”: causa, origem, motivo, razão, tradição ou, aqui também, expectativa. Essa simples escolha em se começar pelo fim encerra esses modos operativos num formato-lei – a lei da expectativa, que nos põe à partida na posição de “narrar o que foi, o que é e o que será” – apoiados por algum gênero de saber ou pressuposto. (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 223)

Daí o mundo, feito que é de “um grande encontro de pessoas que nasceram para atropelarem-se e sobreviverem” (BALAIO, 2021, p. 30), desmoronou em mim. Aproximei-me intensamente do Modo Operativo AND, buscando ler tudo que encontrava a respeito dele. Ainda, entrei para o grupo de extensão Arrumação, coordenado por Francisco Gaspar, no qual tive a possibilidade de praticar a técnica e me aprofundar em seus pressupostos. Foi lá que descobri e pude experimentar os exercícios que viriam a ser usados na TEATRO SECALHAR para a construção de nossos trabalhos. As incursões no MO_AND e na criação em coletivo ganharam

corpo ao longo do terceiro ano da graduação e desembocaram precisamente no TCC, quando o grupo teve origem.

1.2 AGORA

Esta pesquisa busca trabalhar com os dois campos que foram citados: a criação em coletivo e o Modo Operativo AND. Para pensar ligações entre as duas coisas, recorro aos processos de criação de três trabalhos da⁵ TEATRO SECALHAR: *lepAp* (2018), *Tanya: experimento para um encontro* (2020) e *CRIPTA* (2021).

Pode-se dizer que a TEATRO SECALHAR tem duas datas de surgimento: uma em novembro de 2017, na primeira reunião das pessoas que participariam da montagem para o TCC, e outra com a estreia de *lepAp*. Se o primeiro momento diz respeito ao nosso encontro primeiro, o segundo foi quando, após o trabalho, nos reconhecemos como grupo de fato e percebemos o desejo partilhado de dar continuidade a nós.

Atualmente, integram a companhia Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Vinicius Medeiros e Rafael Rodrigues. Além dos três trabalhos que serão analisados nesta dissertação, a SECALHAR montou também o espetáculo de rua *ensaio para queda*⁶ (2022), a convite do Festival na Rua – 30º Festival de Curitiba, marcando o retorno do grupo às atividades presenciais interrompidas desde março de 2020 devido à pandemia de Covid-19. Além disso, o grupo lançou, via edital do Fundo Municipal de Cultura da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), o *e-book* intitulado *lepAp: relatos de criação* (2022), abordando questões relativas ao processo de criação de seu primeiro espetáculo e tendo como autorias convidadas Francisco Gaspar e Milene Duenha, e, como convidada para a *live* de lançamento do livro, Fernanda Eugênio. Por fim, a SECALHAR está em processo de montagem, em parceria com a Companhia Projétil de Teatro (Curitiba/PR), do espetáculo *algo pasa aquí*⁷, contemplado pelo Mecenato

⁵ Quando me referir ao grupo, oscilarei entre o masculino e o feminino. Esse é um debate que já tivemos internamente, entendendo que podemos usar ambos.

⁶ Apresentado no dia 9 de abril de 2022 na quadra esportiva da Praça General Osório, localizada no Centro de Curitiba (PR). Criação: TEATRO SECALHAR – Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Vinicius Medeiros e Rafael Rodrigues. *Performers*: Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Vinicius Medeiros e Rafael Rodrigues. Técnico de som: Vini Sant.

⁷ Realização: TEATRO SECALHAR e Companhia Projétil de Teatro. Texto: Vinicius Medeiros. Direção: Fernando Vettore. Elenco: Igor Kierke e Paulo Soares. Direção de produção: Keila Aquino.

Subsidiado – Modalidade Não Iniciante da Fundação Cultural de Curitiba, com estreia prevista para novembro de 2022 em Curitiba/PR.

No primeiro capítulo após esta introdução, intitulado **Criação em coletivo e o comum**, abordo os processos de criação em grupo, recorrendo ao conceito de *criação em coletivo* proposto por Nitza Tenenblat para falar da *coletivização da criação*. Percorro também brevemente a experiência brasileira desse modo de trabalho, passando pela discussão da criação coletiva dos anos 70 e os processos colaborativos dos anos 90 acerca das funções artísticas. Busco articular esse tipo de criação com a noção de *comum*, presente em Christian Laval, Pierre Dardot e Silvia Federici, apontando que há, no teatro feito coletivamente, um desejo por experimentar outro modelo de sociedade. A partir dessa ideia de experimentação do coletivo, adentro o pensamento teórico do Modo Operativo AND por meio de autorias diversas, com enfoque nos textos produzidos por Fernanda Eugenio e João Fiadeiro. Finalizo falando sobre o jogo tabuleiro, uma das práticas mais comuns do MO_AND.

No segundo capítulo, **lepAp**, faço um relato do surgimento do grupo dentro da UNESPAR e do processo de criação do nosso primeiro espetáculo. Trato, no campo metodológico, da nossa tentativa de tatear maneiras de usar o MO_AND para produzir material artístico, fazendo a descrição de quatro exercícios da prática com essa técnica: G.host, enunciado, reperformance e craft. No que tange à criação em grupo, tento elaborar o esforço de forjarmos um coletivo horizontal, sem direção e funções definidas, apontando para a contradição inicial da minha posição, como propositor, naquele processo.

O terceiro capítulo, **Tanya: experimento para um encontro**, traz uma narrativa extensa do processo de criação do segundo trabalho do grupo. Discuto, a partir de Maria Brígida de Miranda, Svetlana Aleksievitch, Cynthia Simmons e Nina Perlina, os temas pelos quais transitamos, a saber, o gênero e a guerra na Segunda Guerra Mundial, articulados na figura de Tanya Savicheva. Aponto também para o uso mais intenso dos enunciados e do exercício craft como modo de construir o sentido coletivo da obra. Por fim, discuto os impactos da pandemia no nosso modo

Assistência de produção: Karina Rozek. Cenografia e Figurino: Paulo Vinícius. Direção musical: Gilson Fukushima. Iluminação: Alan Cristian. Adereços: Jade Giaxa. Visagismo: Rafael Rodrigues. Preparação corporal: Milena Plahtyn. Preparação vocal: Edith Camargo. Intérprete de LIBRAS: Jonas Medeiros. Design gráfico: Adriana Alegria. Registro fotográfico: Elenize Dezeniski. Registro audiovisual: Larissa Mayra. *Teaser*: Guilherme Danelhuk. Assessoria de imprensa: Vitória Gabarda. Incentivo: EBANX.

de criação, o surgimento de funções criativas no decorrer do processo, a relação dramaturgia/sala de ensaio e os impasses na estruturação da obra.

Em **CRIPTA**, quarto capítulo, farei um relato bem mais breve do processo. Darei foco às questões relativas à dinâmica entre funções, os conflitos que emergiram no trabalho, as tensões com o próprio MO_AND, o lugar da profissionalização e da institucionalidade que o grupo passou a ocupar e também levantarei brevemente algumas questões sobre as estruturas exógenas ao coletivo, que, todavia, não deixam de nos influenciar.

Ao longo da pesquisa, recorri essencialmente à bibliografia sobre os temas abordados e aos registros de encontros do grupo, como diários de bordo, gravações fílmicas dos espetáculos e de ensaios, gravações em áudio de discussões em público e internas e dramaturgias provisórias.

Por fim, o interesse pela pesquisa diz respeito a dois aspectos. Primeiro: se aqui, no início, disse que sempre tive certa dificuldade com o “coletivo”, o “grupo” etc., ele é também a fonte da maior parte de minhas inquietações artísticas e políticas. Falo, portanto, a partir de uma posição específica, de um sujeito que se alinha com o interesse e a tarefa – inescapavelmente coletiva (e que bom!) – de criar outro mundo. O desejo que os grupos dos anos 60, como abordaremos, nutriam, de construir algum tipo de socialismo, tenho eu também. Mas não somente na arte. Desejo isso como desejo de mundo. Quero o socialismo, assim como quero o comunismo. Tenho consciência e convicção de que o espaço para a vida, em seu sentido mais pujante, é impossível no capitalismo, assim como tenho consciência e convicção de que o comunismo se impõe como necessidade histórica a ser, espero eu, realizada, não como simples vontade minha. Minha posição aqui não é neutra, assim como não se pode sê-lo nem na vida, nem em *nenhuma* ciência.

Em segundo lugar, pretendo, com este trabalho, tentar caminhar na direção do que propõe Antônio Araújo, do artista que reflete e elabora seu próprio processo para criticá-lo e melhorá-lo. Ao fazê-lo, espero também traçar algumas pistas de aproximações possíveis entre teatro de grupo e Modo Operativo AND, tanto no âmbito prático quanto no teórico. Pistas – à moda do MO_AND – não para serem seguidas como regras, prescrições, mas como possíveis trilhas dentro de um imenso e interminável mapa.

2 CRIAÇÃO EM COLETIVO E O COMUM

A crítica de esquerda, muitos ainda a ignoram, não é aquela pronunciada por esse ou aquele grupo, agremiação, partido, aparelho ou ideólogo classificados “à esquerda”. É aquela que tenta abrir a via do possível, explorar e balizar um terreno que não seja simplesmente aquele do “real”, do realizado, ocupado pelas forças econômicas, sociais e políticas existentes. É, portanto, uma crítica u-tópica, pois toma distância em relação ao “real”, sem, por isso, perdê-lo de vista. (LEFEBVRE, 2002, p. 20)

2.1 O COMUM

Dardot e Laval, em *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI* (2017), fazem uma genealogia da ideia de *comum* na filosofia e na política ocidentais, desde o pensamento grego até os movimentos altermundialistas dos anos 90. Eles apontam que o termo *munus*, nas línguas indo-europeias, está relacionado ao terreno da dádiva, descrito pela antropologia, e aparece como representante de “um tipo particular de prestações e contraprestações que dizem respeito a honras e vantagens ligadas a encargos”. (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 26). Sendo assim, *munus* designa as relações de troca mútua, ou seja, de reciprocidade acordada, que se estabelecem entre humanos. “Comum, portanto, tem a ver com a *coobrigação* dos que estão envolvidos numa mesma coisa, que participam de uma mesma atividade” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 27).

Ao engajarem-se num mesmo fazer, os seres humanos produzem regras que regulam e coordenam seu agir (em) conjunto. Discutindo a ideia dessa participação coletiva em Aristóteles, os autores pontuam que

“Viver juntos” não é, como no caso do gado, “pastar juntos no mesmo lugar”, assim como não é pôr tudo comum, mas é “pôr em comum palavras e pensamentos”, é produzir, por deliberação e legislação, costumes semelhantes e regras de vida que se aplicam a todos que buscam um mesmo fim. (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 28)

Numa sociedade em que os processos decisórios passam ao largo da maioria, onde *poucos* definem as *regras de vida que se aplicam a todos*, inclusive a quem não busca o mesmo fim, esse fazer conjunto encontra-se majoritariamente interditado nos processos cotidianos. Para pensar uma política verdadeiramente livre

e igualitária, portanto, é preciso ter como princípio que as regras que orientam o agir de um determinado agrupamento de pessoas sejam produzidas e acordadas por esse mesmo agrupamento, autonomamente, ao invés de serem ordens vindas de fora. Tal premissa, relacionada à ideia de coobrigação estabelecida entre as pessoas envolvidas num mesmo fazer, constitui o princípio político do comum que propõem Dardot e Laval.

"Existe obrigação apenas entre os que participam de uma mesma atividade ou de uma mesma tarefa". Exclui-se, como consequência, a possibilidade de a obrigação se fundamentar num pertencimento que seria independente da atividade." (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 28)

Essa proposição postula a autodeterminação, baseada no *agir (em) conjunto*, como fundamento mesmo do comum. Não se trata do comum enquanto matéria preexistente, um ente passível de ser apropriado (ou não apropriado), mas sim de uma *práxis emancipadora*, ou seja, de uma práxis que, ao produzir condições distintas das condições herdadas social e historicamente, e fazendo-o justamente a partir de tais condições, enseja uma sociabilidade que é “autoprodução de um sujeito coletivo na e pela coprodução de regras de direito” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 620) Essas regras, como já vimos, operam enquanto guia para ação desse sujeito coletivo autoproduzido e em contínua autoprodução.

Nesse mesmo sentido, pensando a práxis, Silvia Federici (2019) define o comum como *relações sociais*.

Esse é o motivo pelo qual alguns (por ex., Peter Linebaugh) preferem falar em ‘commoning’ [comunalização], um termo que ressalta o próprio ato de compartilhar e os laços de solidariedade produzidos no processo, e não a riqueza material compartilhada. (FEDERICI, 2019, p. 94, tradução nossa)⁸

O apontamento de Federici, que nos leva a pensar o comum como relação social, é interessantíssimo; isso porque o capital, ele mesmo, é uma relação social, ou seja, um modo pelo qual seres humanos se relacionam entre si, conformando assim *relações de produção*⁹ específicas – em nosso caso, o capitalismo. A busca

⁸ “Commons are not things but social relations. This is the reason why some (e.g., Peter Linebaugh) prefer to speak of ‘commoning’, a term that underscores not the material wealth shared but the sharing itself and the solidarity bonds produced in the process”.

⁹ “O resultado geral a que cheguei e que, uma vez obtido, serviu-me de guia para meus estudos, pode ser formulado, resumidamente, assim: na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real

pelo comum envolve, portanto, a experimentação de “práticas, lutas, instituições e pesquisas que abrem as portas para um futuro não capitalista” (DARDOT; LAVAL, 2017, p. 19), ou seja, a experimentação de outras relações sociais, ainda que em um “microespaço”. Tais práticas podem se dar virtualmente em qualquer terreno, inclusive no profissional.

É, talvez, nesse vasto conjunto, abrangendo experiências as mais diversas¹⁰, que se situam as práticas de criação teatral em coletivo, especialmente em seu início histórico.

2.1.1 Socialização do teatro

Acho oportuno começar a discussão que adentraremos aqui com uma provocação de Alain Badiou e Nicolas Truong em *Elogio ao amor* (2013). Para eles,

O teatro é o coletivo, é a forma estética da fraternidade. Por isso eu afirmaria que, nesse sentido, há algo de comunista em todo o teatro. Por “comunista”, entendo aqui todo devir que faz prevalecer o em-comum sobre o egoísmo, a obra coletiva sobre o interesse privado. (BADIOU; TRUONG, 2013, p. 56)

Recorro a essa citação por duas razões: a primeira é por ela ser de uma beleza ímpar. Acredito que nela nos encontramos, em alguma medida, todes es fazedories de teatro. Reconhecemos a veracidade de que há sempre, irrevogavelmente, uma reunião de pessoas numa empreitada teatral. É sempre e inescapavelmente uma ação realizada a muitas mãos, e isso certamente lhe confere algum ar de coletividade e de fraternidade. No entanto, a segunda razão pela qual me interesse por essa fala é também por quão enganosa ela pode ser. Sim, o teatro é necessariamente feito por várias pessoas. Sim, há, no teatro, um ideal de

sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual” (MARX, 2008, p. 47).

¹⁰ Creio que é interessante o exemplo da gestão operária da Flaskô, fábrica automobilística controlada por seus trabalhadories desde junho de 2003. Há também o MST, que, resguardadas as devidas críticas, é um dos maiores vetores da mobilização pela luta da reforma agrária (uma problemática histórica no Brasil), pela oposição ao latifúndio, pela agroecologia e pela agricultura familiar – que, deve-se dizer, responde pela maior parcela dos alimentos produzidos para alimentar a população brasileira. Penso também na experiência das comunas venezuelanas e seu papel na construção de uma política feita por e para trabalhadories, uma espécie de poder popular, ou seja, um poder político e econômico paralelo ao Estado capitalista. Organizações e movimentos desse tipo produzem imaginários e modelos possíveis de um mundo não capitalista, mas estão, no entanto, sempre sob o risco de desagregação em função da lógica repressiva, de ordem simultaneamente econômica e política, do capital.

fraternidade. Isso não significa, contudo, que esse ideal equivale à realidade. Não significa que haja algo de comunista em todo o teatro, muito menos que “a obra coletiva” prevalece “sobre o interesse privado”. Embora isso seja possível, não se trata de uma regra. O teatro, em si, pode tomar – e toma – muitas formas, inclusive antifraternas e anticoletivas. Para concordar contrariando, podemos talvez pensar que *nem todo teatro é comunista, mas alguns teatros* podem certamente vir a sê-lo¹¹.

Falar em processo colaborativo, criação colaborativa, criação coletiva, teatro de grupo e outros termos possíveis para denotar um conjunto específico de práticas que se constitui basicamente da “equiparação das funções criativas” (NICOLETE, 2005, p. 11) parece hoje um lugar comum. É quase impossível que pessoas que estudam e/ou trabalham com teatro atualmente não tenham se deparado, em algum momento, com tais nomenclaturas; mais além, é improvável que não tenham passado por alguma experiência à qual chamaram ou chamariam colaborativa/coletiva. O legado deixado pelas experiências de criação coletivizada se faz sentir nos cursos de teatro espalhados pelo Brasil e na proliferação de grupos de teatro, os quais buscam desenvolver uma identidade própria a partir de suas demandas e interesses artísticos e políticos e da relação com a sociedade – muitas vezes a cidade e o entorno geográfico¹² – em que vivem.

Uma série de grupos e ajuntamentos de teatro surgiram no Brasil nos anos 70, em meio à ditadura empresarial-militar, como forma de contraposição ao modo de produção capitalista que permeava e estruturava as relações de trabalho no teatro¹³. Essas experiências buscavam o exercício coletivo das funções – atuação, direção, dramaturgia etc. –, passando-se a compartilhar as tarefas entre o grupo como um todo, numa lógica de “todo mundo faz tudo” (ABREU *apud* FISCHER, 2010, p. 38-39) ou “todo mundo opina em tudo” (FERNANDES *apud* FISCHER, 2010, p. 32). O objetivo era viver uma radicalidade horizontal “anárquica”, “entendida não como ausência de governo mas ausência de dominação” (MOSTAÇO *apud* FISCHER, 2010, p. 30-31).

¹¹ “Teoricamente o teatro seria a modalidade organizativa mais propícia ao exercício de um modo coletivo de criação, mas apenas se admitirmos que o conceito ‘grupo’ tem uma motivação político-existencial que antecede a obra e se instaura na fundação do coletivo-autor” (TROTTA, 2008, p. 101).

¹² Ver o artigo “Teatro de grupo contra o deserto do mercado” (COSTA, 2008).

¹³ “[...] um produtor/investidor elegia um texto que julgasse comercialmente oportuno, contratava um diretor para montar eficientemente a peça, escolhia alguns atores que tivessem um perfil adequado às personagens do texto. Em pouco tempo à equipe se juntariam cenógrafos, iluminadores e outros artistas para garantir um bom resultado estético” (NICOLETE, 2010, p. 15-16).

Esses coletivos almejavam uma espécie de compartilhamento do controle sobre os processos criativos, um poder decisório que não pertencesse apenas a uma única figura (ou a mais de uma, mas não a todas), e sim que fosse distribuído (socializado) igualmente entre todos os envolvidos na criação. O teatro empresarial, além de “autoritário”, não mantinha qualquer tipo de compromisso com a continuidade do núcleo de artistas que eram reunidos à volta de uma montagem. Contratava-se as pessoas necessárias, tendo em vista a expectativa de sucesso comercial, e, tão logo o empreendimento chegasse ao fim, dissolvia-se aquele grupo.

O levante que esses ajuntamentos emergentes operavam, todavia, não era apenas contra as hierarquias de trabalho *no teatro*. Julian Boal (2014) aponta que isso fazia parte de um processo mais amplo de luta contra a “atomização” causada pelo capitalismo¹⁴, uma “organização pré-figurativa onde, ao dar sentido as [sic] nossas ações, se recuperava a possibilidade de criar o entendimento da totalidade e vislumbrar como combatê-la” (BOAL, 2014, p. 179). Os agrupamentos eram “micro-territórios anarquistas ou socialistas funcionando em plena ditadura” (NICOLETE, 2010, p. 17).

Augusto Boal, segundo relata Julian Boal (2014, p. 177-178), havia escrito em *Stop, C'est magique* (1980) a respeito dessas empreitadas que a desespecialização era vista enquanto uma “tarefa revolucionária”. “Num grupo onde todos assumem todas as funções, necessariamente toda função é exercida coletivamente” (BOAL, 2014, p. 176-177). O exemplo do Théâtre du Soleil, fundado em Paris em 1964, é bastante emblemático dessa efervescência política anticapitalista, que não ocorria somente no Brasil. O grupo surgiu junto a comitês de trabalhadoras que estavam experimentando relações de produção alternativas à organização hierárquica da indústria e da indústria cultural (CALDER, 2013, p. 171). O Soleil definia a si mesmo como uma “sociedade cooperativa operária de produção” (CALDER, 2013, p. 172), ecoando precisamente as outras organizações de trabalhadoras.

Vianninha relata que, quando do retorno de Boal ao Brasil, em 1959, o Teatro de Arena elaborou uma política de combate às hierarquias internas que visava também a uma “pedagogia” e a uma formação profissional mais ampliada para as

¹⁴ Um exemplo clássico do que a atomização significa é a representação do operário no filme *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin. Ali, vemos a figura clássica do “apertador de parafusos”, alguém que se especializa em realizar uma pequena tarefa mecânica dentro de um longo processo de produção sobre o qual ele não tem controle algum ou mesmo consciência do todo.

integrantes: se os grupos menores, independentes, queriam fazer frente, ainda que minimamente, aos grupos maiores do teatro empresarial, era preciso aprender os diversos ofícios que compõem o fazer teatral (PEIXOTO, 1983).

Kathryn Mederos Syssoyeva e Scott Proudfit, em *A History of Collective Creation* (2013), abordam a simultaneidade da criação em coletivo no mundo durante as décadas de 60 e 70¹⁵. Essa “coincidência”, segundo es autories, tinha menos a ver com um espírito de época (*zeitgeist*) que com o fato de que diretories e grupos faziam turnês e trocavam experiências entre si, absorvendo uns dos outros métodos, técnicas e debates acerca da criação em grupo (SSYSOYEVA; PROUDFIT, 2013, p. 122). Um exemplo clássico é a montagem de *Gracias, Señor* (1972) do Teatro Oficina, resultado do encontro do grupo com o The Living Theatre, que havia vindo para o Brasil em 1970 a convite do Festival de Inverno (Ouro Preto/MG).

Ainda que Syssoyeva e Proudfit (2013) coloquem mais relevância nesses intercâmbios que no momento histórico social, político e econômico no qual eles se deram, não se pode esquecer que o mundo estava imerso em grandes tensões nas décadas de 60 e 70. Era um tempo permeado por imensos e intensos movimentos: geração Beat, liberação sexual, Woodstock, manifestos pela paz no Vietnã e contra a guerra, o pós-revolução cubana e o fim do estado de bem-estar social. No Brasil, vivíamos a luta pelas reformas de base, a ascensão da UNE entre estudantes, a criação dos CPCs, a tropicália, o surgimento das dramaturgias nacionais politicamente engajadas no âmbito do Teatro de Arena e a ditadura empresarial-militar (que ocorria também no Chile e na Argentina). Ao mesmo tempo que as crises econômicas e as soluções autoritárias recrudesciam no mundo, havia uma força social contestatória de crenças políticas, costumes e modos de organização social.

A busca por trabalhar coletivamente dizia respeito à tentativa de experimentar um modo de trabalho menos segmentado, menos *alienado*, em que as pessoas tivessem consciência e controle do processo de produção. A ideia de alienação, no senso comum associada a uma pessoa que não tem informação ou consciência política, diz respeito, em termos marxianos, à condição inerentemente capitalista de alijamento de trabalhador do produto de seu trabalho; o produto que elu produz, é

¹⁵ Importante ressaltar, todavia, que es autories tratam centralmente do teatro feito nas Américas (especialmente a do Norte) e na Europa.

estrangeiro a ela, pertence a outrem (ao burguês); e trabalhadora, portanto, pela própria relação de assalariamento, não se reconhece naquilo que cria com suas próprias mãos; desconhece “essa coisa extraordinária: que o operário faz a coisa, e a coisa faz o operário” (MORAES, 1959, não paginado).

As iniciativas desse tipo foram muitas e podem ser encontradas descritas nos trabalhos de Silvia Fernandes (2002), Stela Fischer (2010), entre outros. Dentro do debate desses modos de criação no Brasil, impera certa tradição de dividi-los entre *criação coletiva*, surgida nos anos 70, e *processos colaborativos*, que datam dos anos 90. Essa diferenciação tornou-se bastante difundida, especialmente a partir dos trabalhos teóricos de Antônio Araújo, cofundador e uma das pessoas que dirigiu o Teatro da Vertigem (SP). De modo muito sintetizado (pois os pormenores não nos interessam nesta pesquisa), na criação coletiva as funções especializadas teriam sido extintas e/ou maleabilizadas para que fossem exercidas coletivamente; nos processos colaborativos, por sua vez, as funções eram condição *sine qua non* para a criação, sendo acordadas à partida e havendo estímulo para que interferissem umas nas outras, a fim de produzir uma cena fruto de tensões criativas (ARAÚJO, 2011, p. 136-137). Pensa-se em “autonomia de cada um dos elementos cênicos”, e os sistemas possuem “especialistas diferentes e específicos” (TROTTA, 2008, p. 79).

Entre esses dois momentos, na década de 80, teria se firmado o “teatro do encenador”, em que figuras históricas do teatro brasileiro despontaram, como Antunes Filho, Gerald Thomas, Gabriel Villela e Bia Lessa. Esse teatro se aproveitava em alguma medida do legado da criação coletiva na proposição de grupos estáveis com trabalho contínuo. Em prol de um projeto estético, todavia, era restabelecido o que havia sido tão combatido nos grupos da década anterior¹⁶: o lugar de poder e a hierarquia da direção. Nesses casos, colocava-se um modelo de teatro no qual o encenador se valia de “corpo/presença/alma” das pessoas do elenco, porém estas não tinham poder de decisão sobre como suas criações em sala de ensaio, ou seja, sua contribuição para a obra, seriam transformadas, recortadas, editadas.

¹⁶ Rosyane Trotta afirma, em seu artigo “Autoralidade, grupo e encenação”, que “a criação em processo coletivo contestaria a própria noção de linguagem, libertando o teatro da concepção totalitária por meio da qual o encenador estabeleceria um outro 'palco teológico', em que o conceito antecede a experiência” (TROTTA, 2006, p. 161).

Principalmente: não se tinha noção de como essas escolhas por parte da direção ressignificariam o que elas haviam inicialmente criado (TENENBLAT, 2015, p. 3).

Em um teatro mais tradicional, com hierarquias rígidas e bem definidas - muitas vezes, inclusive, demarcadas por cláusula contratual -, as relações internas de trabalho estão submetidas a uma pirâmide de subordinações. Por exemplo, o ator se submete às indicações do diretor, que por sua vez se submete às indicações do dramaturgo e, todos juntos, se submetem aos parâmetros do produtor. Ou, se ao contrário, o espetáculo orbita em torno de determinado ator, essas linhas de dominação se invertem. (ARAÚJO, 2011, p. 18)

A nomenclatura *processos colaborativos* teria sido criada pelo próprio Antônio Araújo e por Luis Alberto de Abreu no início dos anos 90, na Escola Livre de Santo André, a fim de nomear as práticas de escolas de teatro e grupos amadores que, ainda em meados dos anos 80, passaram a se orientar pelas experiências coletivas dos anos 70 (FORJAZ, 2015, p. 28-30). Essa denominação, além de buscar descrever outro fenômeno, também procurava afastar um pouco a cena nascente dos anos 90 do que se entendia como certo “amadorismo” e baixa qualidade estética da criação coletiva¹⁷ (ABREU, 2004), que era também associada mais explicitamente com a “militância”. O colaborativo poderia ser visto, assim, como uma espécie de “evolução” do coletivo, pois teria conseguido solucionar imbróglis artísticos e éticos existentes no modo anterior.

Tal divisão, no entanto, é objeto de contestação. Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão (SP), no livro *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão* (2009), afirma que não vê diferença entre as duas coisas na experiência que viveu e vive no Latão. Rosyane Trotta (2015), por sua vez, pontua que é um erro afirmar a diferença entre criação coletiva e processo colaborativo

¹⁷ Ainda que seja possível pensar que, de fato, essas obras eram frágeis cenicamente, não se pode desconsiderar que elas estavam em embate direto com formas teatrais consolidadas e, portanto, mais bem recebidas pelos pares. Fora do contexto brasileiro, Lizbeth Goodman (1993) discorre sobre como críticos não recebem bem trabalhos feitos por grupos de teatro feministas e femininos. Além da temática desagradá-los, há uma enorme resistência a reconhecer tais grupos como legítimos, já que eles se propõem a organizar-se horizontalmente, sem lideranças ou hierarquias. Isso é algo muito próprio do feminismo, como a própria autora aponta, já que ele questiona a subjugação social de um grupo de pessoas com marcadores específicos por outro (por exemplo, a subjugação das mulheres pelos homens cisgêneros heterossexuais etc.). O problema se reflete, inclusive, em falta de financiamento para a subsistência e continuidade das companhias formadas por mulheres que trabalham com criação coletiva, já que os próprios editais sequer levam em conta a existência desse tipo de trabalho, não prevendo, dessa forma, financiamento para ele.

enquanto, daquele lado, eliminação das funções especializadas, e, deste, manutenção destas.

Há pesquisadores e artistas que insistem em afirmar que a criação coletiva, nos anos 1970, extinguiu as funções do teatro. Constrói-se, assim, aquele tipo de mito que ninguém sabe de onde saiu mas que circula livremente, ainda que sem fonte e sem respaldo. Desse ponto de vista, coletivo e direção seriam instâncias incompatíveis. *No entanto, as funções todas estão lá: o que muda é o modo de concebê-las, inseri-las e desempenhá-las.* (TROTТА, 2015, p. 5, grifo nosso).

Em outro texto, a autora vai além e afirma que os processos colaborativos não são uma evolução da criação coletiva; eles descenderiam, contraintuitivamente, do teatro do encenador dos anos 80.

Penso que Araújo está muito mais para o encenador paulistano Antunes Filho acrescido talvez da noção de arte como ciência do que para o carioca Hamilton Vaz Pereira, diretor das criações coletivas do grupo *Asdrúbal Trouxe o Trombone* (Rio de Janeiro, 1974-1980) acrescido da divisão capitalista do trabalho. (TROTТА; TELLES, 2022, p. 6)

O que nos interessa aqui, de todo modo, não é fazer a defesa de uma ou outra perspectiva, mas sim, retomando a noção de comum, observar como essas experiências configuraram um tipo de laboratório de experimentação artística, social, ética e política, em busca de formas mais equânimes de distribuição do poder no interior dos grupos teatrais; um laboratório que, vale dizer, estende-se até o presente. E todas, à sua medida e a seu próprio modo, independentemente de nomenclatura, podem ser abarcadas pelo termo que Nitza Tenenblat (2015) emprega ao avaliar o papel da direção teatral: *criação em coletivo*.

2.1.2 Criação em coletivo e autoria coletiva

Se, por um lado, as formas que um processo criativo feito em grupo podem assumir tendem ao infinito¹⁸, Tenenblat (2015, p. 4) propõe um mínimo denominador comum entre elas: a garantia de algum grau de coletivização dos processos de significação e seus procedimentos. Essa definição é “ampla o suficiente para abarcar casos em que há intensa coletivização, bem como quando a coletivização é

¹⁸ A “catalogação” de modos de criação em grupo no teatro pode até apontar tendências gerais, porém é uma tarefa bem árdua e possivelmente não tão frutífera. Como diz Sérgio de Carvalho (2009, p. 67), “são tantas as formas de criação coletiva quanto os grupos que as praticam”.

mais restrita” (TENENBLAT, 2015, p. 4). Se existem ou não funções artísticas individualizadas – no modelo de *quem responde e decide pelo quê*, como nos processos colaborativos –, isso é menos importante para caracterizar esse tipo de processo que a sua abertura para o exercício coletivo de produção da obra e de sua significação. Um exercício que é, por excelência, *processual*.

Falar em *processual* significa dizer que o espetáculo não está “lá” antes de estar. O fazer coletivo pode ser compreendido não só a partir do horizonte igualitário político – ou seja, a busca por comunidades com relações de poder menos autoritárias –, tomando o ponto de vista das relações de trabalho, mas também pela abertura da própria obra a ser coletivamente significada *em processo*. As noções de *criação em coletivo* e de *processo* estão, assim, intimamente relacionadas, pois tanto o engajamento coletivo na criação quanto as interferências múltiplas na produção da obra – de novo, venham tais interferências de uma função especializada ou não – só podem se dar *contemporaneamente* (concomitantemente) à criação. Num *modus operandi* que nega o coletivo, delega-se às pessoas envolvidas o papel de *executoras* de uma obra que já estava pronta à partida, fosse nos planos de produtor, de dramaturgo, de diretor ou de qualquer outra pessoa ou agente que detivesse as condições para a produção do espetáculo.

Para Tenenblat (2015), falar em criação em coletivo significa pensar em dois eixos estruturantes: *proposicionalidade e flexibilidade*.

A proposicionalidade diz respeito à possibilidade — e ao compromisso — de que os diferentes agentes da criação *proponham* elementos de experimentação e composição da obra; A flexibilidade, por sua vez, seria a *abertura* individual — coletivamente pactuada — a tais experimentos. [...] Criar em coletivo significa *colocar-se no lugar de proponente e acolher o que vem “de fora” (de outrem)*, disponibilizando-se para compor processualmente e na relação com e outre os sentidos do que se está a criar. (PLAHTYN; MEDEIROS, 2022, p. 34, grifo nosso)

O balanço entre as duas coisas pode caracterizar o *grau* de coletivização de um processo. Se há muita propositividade e pouca flexibilidade, as determinações sobre o que a obra (ou aspectos dela) será em termos temáticos, estéticos etc. podem vir como indicações de uma pessoa em específico cuja proposta estará mais fechada a intervenções externas. Pode-se pensar, desse modo, numa direção que, embora não se expresse nos moldes tradicionais discutidos anteriormente, tenda a centralizar mais o poder decisório em suas mãos, mesmo em processos feitos em

grupo. Se há pouca propositividade, porém muita flexibilidade, é possível que os artistas estejam abrindo mão da oportunidade de apresentar suas contribuições individuais à obra coletiva. Uma postura como essa pode fazer com que eles recaiam em uma “aceitação passiva” das proposições alheias e acabem, assim, por não se ver representados na montagem final.

Essa tensão entre os dois polos varia de grupo para grupo, de processo para processo dentro de um mesmo grupo, e, inclusive, dentro de um único processo. Antônio Araújo (2018) fala de um *sistema de hierarquias momentâneas/flutuantes/oscilantes*: em dado momento, pelas necessidades do próprio processo, determinado aspecto (dramaturgia, cenário, atuação, iluminação etc.) está mais em evidência; em outro momento, a criação “move-se rumo a outro vértice artístico” (ARAÚJO, 2018, p. 14). Em cada um desses “nós” da criação, alguém – no caso, a pessoa responsável por ele – assume a dianteira, passando a ser quem prioritariamente *ordena* e *resolve* tal aspecto. Podemos dizer, desse modo, que o “poder” se move de um criador a outro no decorrer da feitura da obra.

Pelo que viemos discutindo, não é possível pensar numa criação em coletivo em estado puro, ideal, como uma espécie de modelo a ser aplicado, mas sim em modos diversos e situados de criar que configuram um universo particular de práticas: o da coletivização dos processos criativos em teatro, ou seja, das experiências do comum nesse campo de trabalho.

Gostaria de chamar a atenção, por fim, para a ideia de *autoria coletiva* que Rosyane Trotta (2008) desenvolve em sua tese de doutorado. Para a autora, nos processos em coletivo constrói-se uma autoria compartilhada, instituída através de um diálogo constante e “quase exaustivo” que promove “a mútua interferência e mútua contaminação entre os autores” (TROTТА, 2008, p. 100). É interessante notar que, quando Trotta fala em “autores”, ela, assim como Tenenblat, não está pensando em termos de função, mas de participação no processo. Os artistas participantes produzem, “de dentro” e “de fora” de suas áreas específicas – se elas existirem, e, caso existam, se elas constituírem como fronteiras permeáveis –, algo que é *comum* a todos.

A autoria coletiva poderia ser definida então como o processo pelo qual um conjunto de artistas trabalha na *formação de um modo de criação*, dando-lhe forma e conceito, sendo ambos os procedimentos – formação e formalização – dinâmicos, simultâneos, não lineares, não progressivos, mas cumulativos, e a partir de indivíduos que, pelo objetivo da criação, se

colocam em questão, quer dizer, se abrem à crise. (TROTТА, 2008, p. 95, grifo nosso)

Para retomar a discussão do *comum*, gostaria de pensar, em conversa com Trotta, que a questão mais primordial com os processos de criação em coletivo reside não na obra, mas, como o próprio nome indica, no processo. O que se coletiviza, acima de tudo, não é a autoria sobre a criação, mas a autoria sobre o processo. Trabalha-se na “formação de um modo de criação”, como diz a autora. Assim como o comum pensado por Dardot, Laval e Federici, o que se procura é a produção de um modo singular de traçar diferentes relações de produção, de *fazer junto*. Trata-se, primordialmente, de *criar um modo de criar* que “não se define simplesmente em termos de rejeição da figura (transcendente) de ‘diretore’ e de autore, mas como uma prática que constitui um repensar imanente tanto da direção quanto da autoria” (CULL, 2013, p. 129, tradução nossa)¹⁹. Por meio desse modo de criar, o grupo encontra uma ou mais obras e desenvolve um modo próprio de operar.

Uma das ferramentas para pensar – e praticar – modos distintos de criar, modos distintos de operar, é o Modo Operativo AND, um sistema elaborado na colaboração de Fernanda Eugenio, antropóloga brasileira, com João Fiadeiro, bailarino e coreógrafo português. Nele, pensando a criação artística, o sujeito criador aparece não como aquele que cria um objeto “do zero”, mas sim numa relação de estigmergia, um *seguir pistas* que se produzem em processo; “trabalho colectivo, sem sujeito e sem objecto [sic]” (EUGENIO; FIADEIRO, 2010, p. 8).

2.2 O COMUM: MODO OPERATIVO AND

Podemos começar essa conversa com a seguinte citação:

O que a gente trabalha com o AND é numa compreensão, que não é uma compreensão teórica, é uma compreensão encarnada, da consistência do que é co-operar, operar junto, sintonizar os nossos modos de operar através do conectivo *e*, “AND” [...], encontrar situadamente um justo meio, no qual os nossos modos operativos singulares participam, com doses e com modulações variadas a cada vez, na constituição de um *modo operativo comum*. (EUGENIO, 2017b, não paginado, grifo nosso)

¹⁹ "Collective creation as a mode or performance that is defined not simply in terms of a rejection of the (transcendent) figures of 'the director' and 'the author' but as a practice that constitutes an immanent thinking of both directing and authorship."

É difícilmo dizer o que é o Modo Operativo AND.

Primeiro: há muitos modos de dizê-lo – e, acredito, a definição muda de acordo com quem a faz, com o enquadramento que cada pessoa dá a ele e em que momento isso ocorre. Algumas definições que temos são: técnica de investigação aberta (GASPAR NETO, 2016); “sistema de ferramentas-conceito e conceito-ferramentas [...] para a tomada de decisão, a gestão sustentável das relações e a criação de artefatos” (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 222); “investigação dos funcionamentos do acontecimento e da relação, dos modos como nos posicionamos e das consequências que daí emergem” (EUGENIO, 2017b, não paginado); “convite à invenção de outros modos de convívio coletivo [...], exercício de comunidade” (DUENHA, 2019, p. 17); “sistema de improvisação e com-posição-com [...] para o estudo praticado da convivência [...], auto-observação em ato e tomada de decisão situada” (EUGENIO; SALGADO, 2018, p. 11); sistema de criação de cartografias e acompanhamento de acontecimentos (LICONTI, 2016). Seria possível despendar capítulos inteiros tentando encontrar uma descrição que pudesse conquistar o *status* de definitiva. Esse esforço, no entanto, só nos revelaria a própria impossibilidade de uma definição estável, algo que tem a ver com o próprio funcionamento do MO_AND. “Esse método só se explicita na prática. Todo o resto são tentativas fracassadas de explicar” (FIADEIRO *apud* PAZ; GONCALVES, 2011, p. 43).

Segundo: em alguma medida, dizer o que é o Modo Operativo AND pode ser um falso problema nesta pesquisa. Não porque não importa saber de onde ele vem, quais seus fundamentos e qual é sua “identidade”, mas porque aqui será muito mais proveitoso falar sobre o que nele há, o que ele faz e o que se pode fazer com ele. Por isso não me delongarei explicando o MO_AND – ainda que seja necessário fazê-lo em alguma medida²⁰. Enfocarei seu aspecto prático (que, logicamente, traz consigo também o teórico).

2.2.1 Reparação

Toda a prática do MO_AND pode, dentro de alguns limites, ser resumida em uma única palavra (que se desdobra em três sentidos): reparar. Enquanto substantivo, *reparação*.

²⁰ Pode-se recorrer, para isso, à bibliografia mencionada.

Primeiro sentido: re-parar, “voltar a parar lá onde o acidente nos interrompe”, (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 224). Depois (e ao mesmo tempo): reparar: saborear, podendo ser um “ato de aproximação, contacto, relação” (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 225). Trata-se, nesse caso, justamente da acepção mais comum da palavra: deter-se tempo suficiente sobre algo para, de fato, vê-lo; ver, de fato, esse algo para poder repará-lo. “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara” (SARAMAGO, 2020). Depois (e, de novo, ao mesmo tempo): consertar, modulando-o para concertar, fazer música com, afinar-se com. Nesse lugar, *assistir a, prestar assistência a, cuidar* o que surge para que isso tenha a chance de seguir se sustentando. Essa é a tripla modulação de um mesmo gesto, do reparar, única ação a ser executada, treino de desfragmentação (EUGENIO, 2017a, p. 204).

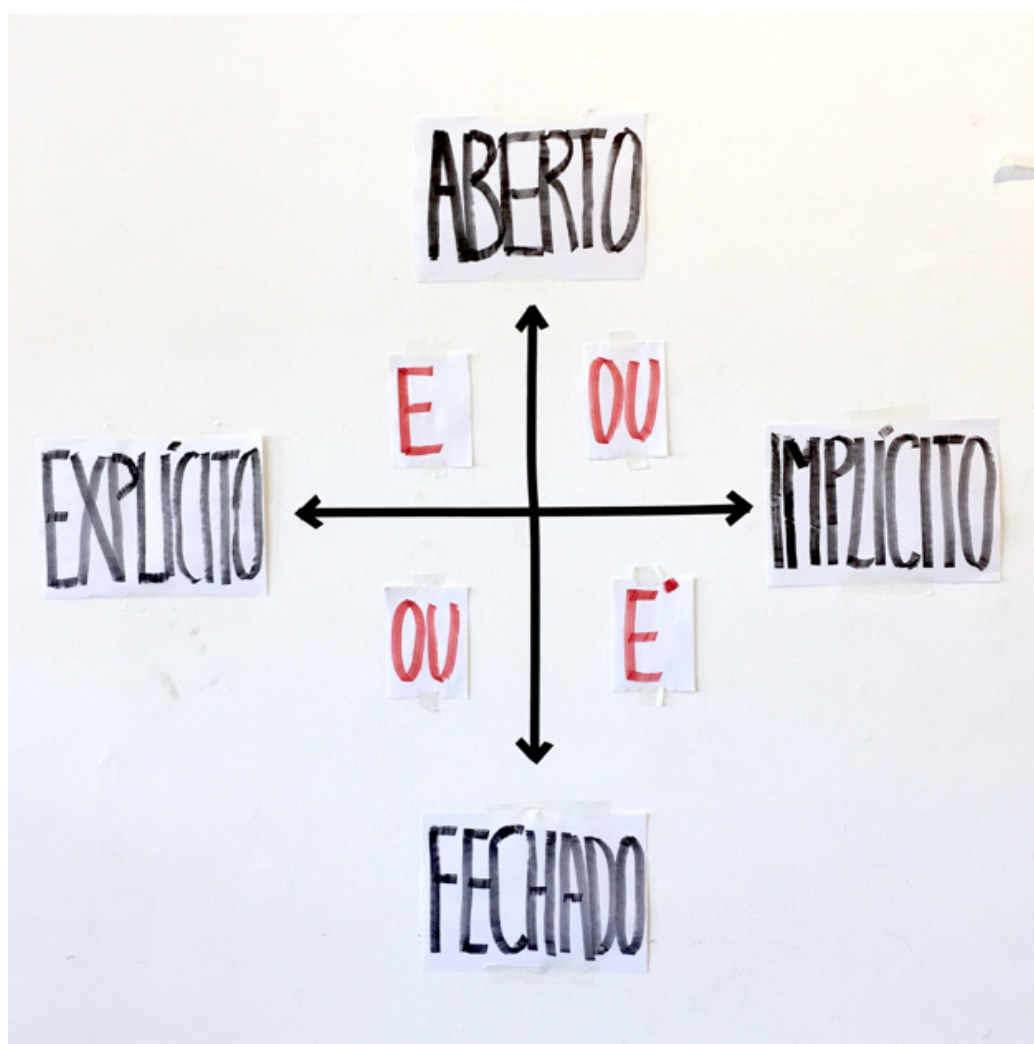
Desfragmentação. Ou, ainda, fractalização. Mais uma palavra central. No texto-manifesto “Dos modos de re-existência: um outro mundo possível, a *secalharidade*” (EUGENIO; FIADEIRO, 2010)²¹, que precedeu a criação do MO_AND enquanto tal, Fernanda e João propõem três modos de operar no mundo. O primeiro deles é o Modo Operativo Ê, nomeado enquanto *cisão entitária moderna*, com seus binômios, opostos-complementares, “humanos e não-humanos, sujeitos e objetos, eu e entorno, pessoa e acontecimento, teoria e prática, pensamento e ação, agência e passividade, ética e estética” (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 222). Nesse modo, há um ser apriorístico e estável, anterior à relação, e uma série de regras transcendentais que funcionam como manual para o agir e para as relações sociais; do outro lado, teríamos o Modo Operativo OU, que Fernanda e João identificam como *pós-modernidade e cisão cambiante*, no qual as coisas operam no *tanto faz*, em que tudo é *coisa qualquer*, com uma proliferação de sujeitos que exercem sua individualidade de forma tirana, a despeito uns dos outros e das relações. No primeiro, o Ê, preza-se pela certeza inicial, pelas regras fechadas e imutáveis, já conhecidas; no segundo, pela possibilidade de uma realidade qualquer, em contínua mudança descompromissada, guiada por uma aleatoriedade individualista. Em ambos os regimes, a *cisão*, ou seja, a *fragmentação*, aparece como marca.

²¹ O texto foi republicado na seção “Caderno ‘Articulações’ (p. 37-45) da obra *Caixa-livro AND* (EUGENIO, 2019).

O Modo Operativo E (daí uma das razões de “AND”²²) seria uma tentativa de operar entre esses dois regimes, do É e do OU; não para negá-los, mas para *contrapor-se* a eles; operar na reabilitação da matéria que habita ambos, colocandoa *para jogo* em modo compositivo. É nesse sentido que o MO_AND propõe uma *des-cisão* (ainda outra palavra-chave): tomar uma posição (uma decisão) não significará, assim, *cindir*, separar, fragmentar, romper a relação, seja para afirmá-la como ente estável dominante, seja para instaurar “microtiraninhazinhas insensíveis umas às outras” (EUGENIO, 2017b, não paginado) ilhadas, visando, em ambos os casos, a algum tipo de univocidade consensual. Descindir é a proposta de afirmar a relação em seu caráter múltiplo e dissensual, prescindindo do consenso e da unidade como réguas morais prescritivas para as tomadas de posição, ou seja, para o agir em coletivo.

Figura 1 – Ilustração de Fernanda Eugenio exemplificando os modos operativos, feita na oficina *Modo Operativo AND, arrumação e metálogo - os modos da concretização: dar, receber, retribuir*, em Curitiba

²² Outro sentido de “AND” é *Anthropology and Dance*. (GASPAR NETO, 2016, p. 16).



Fonte: Elaborada pelo autor (2017).

Em resumo, e de modo sucinto, os três modos operativos se estruturam da seguinte forma:

- a) MODO OPERATIVO Ê – regras implícitas e fechadas. Não se pode incidir sobre a configuração das regras, nem como ou por que se estruturam de tal forma; sua razão de ser é pressuposta *a priori* – portanto, implícita – e as regras em si são imutáveis – portanto, fechadas. Aqui, encontramos-nos diante do *irreparável*, tanto no sentido do que não se pode olhar (reparar), da matéria irrefletida e irreflexível, quanto no sentido daquilo diante do qual é praticamente impossível parar (re-parar);

- b) MODO OPERATIVO OU – Regras implícitas e abertas. Pode-se incidir sobre elas, agir de forma a mudá-las, mas isso se dá aleatoriamente. As regras são insabíveis, tanto porque não são explicitadas dentro da relação, quanto porque, antes de serem reparadas, já deixaram de ser. Não se presta atenção, não se assiste (se re-para, se repara e se concerta), portanto, às regras de fato emergentes. É preciso saber de antemão do que se está a falar – o conteúdo, portanto, é implícito – e a partir desse conhecimento prévio, age-se “livremente” com aquilo que se supõe ser a liberdade de escolha – portanto, a abertura;
- c) MODO OPERATIVO E – Regras explícitas e abertas. Sabe-se (ou melhor, saboreia-se) as regras que estão a produzir-se situada e imanentemente, o que acontece justamente porque o grau de abertura de tais regras estrutura-se no próprio agir em comunhão e é pressuposto do agir coletivo. Aí está-se a falar do comum de fato, daquilo que se faz através da (*pelos mãos da e transversalmente* à) comunidade emergente. Isso envolve precisa e inescapavelmente a tríade do reparar. É preciso parar, tomar o tempo preciso; deter-se para olhar; é preciso reparar, olhar, observar; é preciso reparar, assistir a, concertar, fazer música junto a. “É por isso que o comum custa” (EUGENIO, 2017b, não paginado)²³.

Nota importante. As palavras são sempre bastante perigosas. “Para o bem e para o mal”. Fazem coisas das quais recorrentemente não nos damos conta. Quando usamos os verbos “olhar”, “ver”, “observar” como sinônimos da segunda modulação do reparar, não se trata de uma atitude apartada, de quem vê diante de si o desenrolar de um evento a uma *distância segura*. É exatamente o oposto disso: afirmamos que *não há distância possível*, pois a cisão da qual falávamos anteriormente, dos modos E e OU, não é senão uma ilusão. Lembremo-nos: viver já é viver junto. O que nos interessa é o *como*. Pode-se viver junto alimentando a

²³ “É por isso que o comum custa, mas não propriamente porque ele se faz às custas da nossa liberdade, que é uma falácia muito propagada. Pelo contrário. Ele custa porque ele nos confronta com o desafio, e com a responsabilidade, principalmente, de a gente exercer de fato a nossa liberdade, de a gente não ter um modo operativo dominante à partida, que funcione como *script* ou como fórmula pra nossa conduta. E por isso mesmo a gente tem, então, que construir e se responsabilizar pela nossa tomada de posição a cada vez, a partir de uma sensibilidade do que é com-possível, do que é possível junto, e de uma disponibilidade constante pra uma escuta recíproca” (EUGENIO, 2017b, não paginado)

crença da estabilidade do mundo, do sempre foi e sempre será; pode-se também acreditar na autossuficiência absoluta – o que, dado o grau de desenvolvimento do capitalismo em sua fase atual, com sua incomensurável divisão do trabalho, é uma fantasia bastante plausível. Mas pode-se também exercitar o tão difícil gesto de redescobrir na aparência da cisão a realidade da junção, a coexistência em movimento e atrito imparáveis. É a essa tentativa, não raro sisífica, que o MO_AND tenta, à sua maneira, dar corpo.

O reparar é, portanto, o que se pode chamar de “síntese” do exercício do MO_AND (EUGENIO, 2017a, p. 204), posto que é aquilo que possibilita operar e ser operado em E. Todas as práticas e exercícios que compõem esse “sistema de ferramentas-conceito e conceitos ferramenta” (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 222) transitam por entre esse gesto. Ademais, como o Modo Operativo AND não tem por intenção ser “apenas” uma experimentação laboratorial de “questões filosóficas”, mas sim uma ética a ser exercida consigo e com o mundo, dentro e fora do laboratório, todos os exercícios carregam sempre duas dimensões – a operacionalidade do próprio jogo e a operacionalidade das relações –, que são, ao fim e ao cabo, uma única coisa, vista de ângulos diferentes.

2.2.2 Tabuleiro²⁴

O exercício mais comumente feito do MO_AND “toma a forma de um jogo performativo” (EUGENIO, 2017b, não paginado) que nomeamos Tabuleiro. Traça-se no chão um quadrado com fita crepe, delimitando o espaço (o tabuleiro) dentro do qual o jogo se dará. O número de jogadoras é virtualmente ilimitado. À disposição, tem-se objetos dos mais diversos – também chamados de tralhas –, que podem vir do acervo de quem joga (aquilo que seria talvez tratado como lixo reciclável) ou, em último caso, se essa opção for inviável por alguma razão, os objetos podem ser comprados especialmente para o exercício²⁵.

A escolha por esse tipo de material inicialmente, ao invés de utilizarmos nossa própria corporalidade, decorre das características específicas dos objetos – o que confere a eles uma outra temporalidade. Nós, enquanto humanos, temos diversas limitações no que diz respeito à disponibilidade para permanecer “no jogo” por um tempo muito distendido. O corpo cansa. Não só isso: ele tem suas próprias dimensionalidade e capacidade de acessar o jogo quando dentro dele. Se, diante de um quadrado no chão, com objetos dispostos dentro dele, podemos circular, nos mover de um canto a outro, aproximar a visão de algo para observar detalhes, nos afastar para ter uma noção mais panorâmica do que acontece, quando estamos *no quadrado* perdemos parte da possibilidade de alternar entre ângulos. Obviamente, o jogo “com o corpo” (isso é modo de dizer, pois nunca se faz coisa alguma “sem o corpo”) abre outras virtualidades. No fim, optar por começar com esses materiais é de certo modo uma decisão “pedagógica”.

A experimentação com o quadrado é feita quase sempre em silêncio absoluto. A proposta da não-fala suspende as tentativas de explicação (“coloquei isso desse jeito por causa disso, disso, disso...”) e de questionamento (“por que você fez isso?”), convidando-nos a acolher o que surge, ainda que para isso seja preciso uma enorme dose de gerenciamento das próprias expectativas. É possível pensar que jogar no tabuleiro é uma maneira de conversar, de pôr em marcha um diálogo

²⁴ No Anexo A deste trabalho há uma narrativa extensa, posição a posição, de um jogo que foi feito pelo grupo em seu início.

²⁵ A escolha por usar materiais já existentes propõe que evitemos reiterar a descartabilidade de objetos em geral, o que é efeito (e fundamento) do próprio capitalismo, um sistema inteiramente baseado na produção infinita de mercadorias. Caso seja absolutamente indispensável comprar as matérias para o exercício, o ideal é que elas se mantenham como acervo para práticas futuras.

que transita por outras vias que não a verbalização – e, por isso mesmo, traz consigo um outro modo de falar.

Como a conversa se dá justamente através daquilo que se põe pra jogo, o trabalho de explicitação do que se “diz” é fundamental. Não se assume que a(s) outra(s) pessoa(s) saiba(m) ou intua(m) o que *quero dizer* (numa espécie de cobrança do tipo “você deveria saber o que quero sem que eu tenha de dizê-lo”); partimos, na verdade, de um compromisso ético de dizer o que dizemos com a maior justeza²⁶ possível, dentro do que é possível naquele momento e lugar. E, por isso mesmo, não há manual. O trabalho é feito *situadamente*, ou seja, na situação em que nos encontramos, que já não será a mesma dali a alguns instantes.

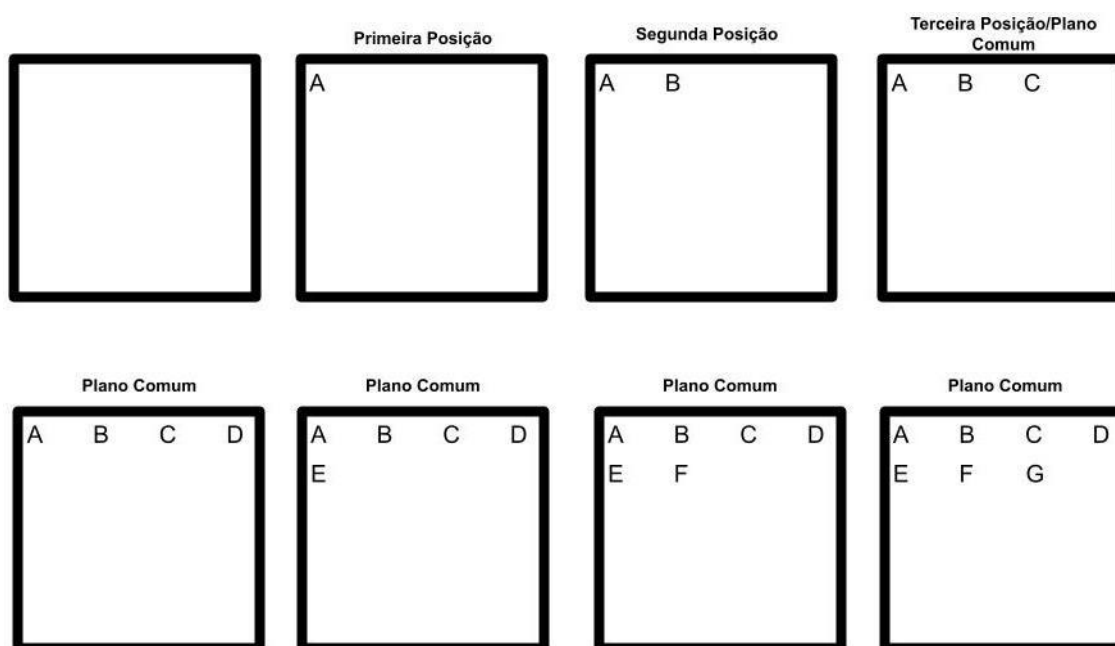
O movimento do jogo no tabuleiro segue o seguinte percurso: Primeira Posição Segunda Posição Terceira Posição/Plano Comum. A primeira realiza o acidente; a segunda, a relação entre posições; a terceira, a relação entre relações, fazendo emergir simultaneamente o Plano Comum. Tudo isso tem um alto grau de artificialidade. A Primeira Posição – que é uma i(nte)rrupção – não é inaugural, como uma espécie de origem ou princípio. Ela é tomada como tal apenas retroativamente (GASPAR NETO, 2016, p. 61), ou seja, depois de já ter se dado, a partir do momento em que nos permitimos sermos por ela parades e a ela repararmos. Ela é, em certa medida, deliberadamente eleita como primeira. Não fosse assim, a vida simplesmente não aconteceria, posto que viver trata-se de ser interrompido a todo momento²⁷.

Na Primeira Posição “inaugura-se” o jogo, a *zona de atenção compartilhada*, o enquadramento da atenção (GASPAR NETO, 2016, p. 43). É a partir desse primeiro evento que a conversa há de se desenrolar. Pensemos, por exemplo, no jogo demonstrado a seguir.

²⁶ “Os critérios para tomada de posição com justeza, então, são dados pela própria geografia dos coposicionamentos e pelas perguntas situadas que o acontecimento emite: pelo (i)limite emergente do que cada situação poderá pedir, sendo então preciso tão somente sustentar-se em escuta aberta e disponível para ‘saber o que fazer’ – e como, e quando e onde, operando a equanimidade e trabalhando a cada vez pela equidade” (EUGENIO, 2019, p. 45).

²⁷ “Se quisermos ser rigorosos em tomar a vida na sua condição de ‘constante inconstância’ acidentada, o jogo poderia, então, virtualmente, começar a cada instante e em qualquer momento. Mas o acidente só se cumpre como tal na medida em que é ‘usado’; por isso, para que o jogo comece é preciso fazer do imprevisível uma ‘zona de atenção’, um lugar de encontro em potência: não basta que o acidente nos interrompa, é preciso que reparemos nessa interrupção” (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 225).

Figura 2 – Exemplo de jogo de tabuleiro



Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

Primeiro, temos o quadrado vazio. Alguém, então, posiciona, na ponta esquerda, uma letra A. Essa é a primeira posição. Mapeia-se o que há: letra A maiúscula no canto superior esquerdo do quadrado. Como dissemos há pouco, esse mapeamento é feito em silêncio por cada participante.

Tendo feito o levantamento do que constitui a Primeira Posição, suas propriedades-possibilidades, coloca-se um segundo elemento em jogo, a letra B. Se, antes, tínhamos uma única posição autônoma para olhar, de certo modo isolada e começando “do nada”, agora temos algo que se coloca *em relação* à Primeira Posição, ecoando suas propriedades-possibilidades. Quem faz a jogada, a Segunda Posição, *sugere*: podemos falar de letras do alfabeto talvez em sequência. Talvez também maiúsculas. Talvez numa linha perpendicular à aresta superior do quadrado. Talvez ordenadas a partir do A em direção ao Z... É assim que “temos então uma primeira relação entre duas posições; uma primeira com-posição” (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 227).

Como se pode ver pela enumeração das relações, não se trata de uma única relação (por exemplo, só as letras em ordem), e sim de um *feixe de relações* que dá consistência ao comum. Agora, a tarefa é observar não somente as posições um e dois em sua autonomia, mas “naquilo que sustentam em co-dependência, na

ambiência entre elas” (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 227). O que vem em seguida, ou seja, a Terceira Posição, deve *realizar* o plano comum – “no duplo sentido de ‘dar-se conta’ [como no inglês *realize*] e ‘dar-lhe corpo’” (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 227). Coloca-se, depois do B, um C. Assim, o que até então habitava o campo da *sugestão*, torna-se uma *afirmação* (no sentido mesmo de “firmar” algo): podemos falar de letras do alfabeto ~~talvez~~ em sequência, ~~talvez~~ em maiúsculas, ~~talvez~~ numa linha perpendicular à aresta superior do quadrado, ~~talvez~~ ordenadas a partir do A em direção ao Z. Entramos, assim, no Plano Comum; encontramos o jogo; encontramos o assunto. As próximas posições seguirão sustentando aquilo que permite nossa conversa.

No entanto, é notável, “tudo tem um fim”. Ao chegarmos à borda do outro lado do quadrado, no canto superior direito, e colocarmos um D, torna-se impossível continuarmos enfileirando letras em linha reta. O próprio limite da zona de jogo nos exige um reposicionamento. O que fazer, então? Nesse exemplo que estamos discutindo, decidiu-se pelo E passando à linha de baixo, continuando a ordem das letras e alinhando-o com o A de cima. Isso foi, é claro, uma sugestão, um “que tal seguirmos esse caminho?”. A posição seguinte, o F, afirma: “sim, podemos seguir desse modo”. O jogo como um todo ganha, assim, mais corpo. Passamos a perceber que provavelmente seguiremos essa lógica não só nessas posições de agora, mas sim até que um dos dois fins mais plausíveis se apresente: ou se esgotarão as letras (chegaremos ao Z), ou se esgotará o espaço no quadrado (chegaremos ao canto inferior direito).

Nos damos conta, então, de que *haverá um fim*, independentemente de como ele venha a se colocar. O trabalho a se fazer, portanto, se queremos continuar a jogar – o que equivale a estar juntas –, é somente um: aceitá-lo e adiá-lo. Faremos as duas coisas não como fuga, mas como continuidade, como adensamento. O fim virá. Colocaremos letras nesse quadrado até esse fim. Não se trata certamente de obstinação. Percebemos que é justo continuar esse jogo dessa forma *por enquanto*. Em breve, provavelmente não será mais. Se, mesmo diante do fim, insistirmos nessa conversa, talvez aí entremos de fato no terreno da obstinação e abandonemos o plano comum em prol de uma expectativa de continuidade, a despeito do que realmente se apresenta na imediatez do momento presente. Deixaremos precisamente de *reparar*.

É interessante notar que o jogo todo opera em espiral e em fractal: cada posição é sempre e concomitantemente ela mesma e as outras; cada parte contém o todo em si. Podemos, por exemplo, entender o gesto de colocar o E como uma nova Segunda Posição; afinal, trata-se de tecer uma nova relação com o que até então se apresentava como uma “nova” tendência – linhas horizontais perpendiculares às arestas horizontais do quadrado. A próxima posição, F, vem confirmar essa tendência (sim, podemos seguir desse modo), adicionando novas relações possíveis: quatro letras por linha, a letra de baixo alinhada com a de cima. Se o F, de outro modo, fosse colocado abaixo do E, a conversa seria outra. Da mesma maneira, se retornarmos ao início, veremos que o B poderia ter sido posto abaixo do A; ou em outro canto do quadrado; ou numa linha diagonal em relação ao A. Poderia sequer ser um B. Talvez a opção fosse um E, e aí possivelmente estaríamos a falar somente de vogais (A, E, I, O, U). Poderia ser um C, e então talvez intercalássemos as letras do alfabeto (A, C, E, G, I...). Poderia ser o número 1, e possivelmente relacionaríamos letras e números (A, 1, B, 2, C, 3...). Poderia ser um a (minúsculo), um A de ponta cabeça, uma tentativa de criar uma palavra (ARARA, ARANHA...).

As possibilidades começando de uma só posição tendem ao infinito. Fazemos *antes* de cada posição e *em* cada posição um inventário do que se encontra como propriedade-possibilidade da posição em questão e do jogo como um todo, de modo que possivelmente sempre encontraremos, juntas, mais de uma saída. Como esse é um exercício feito coletivamente, e não se sabe quem fará qual posição, não se sabe em qual ordem nem o porquê de se fazer de um jeito e não de outro etc., tudo que se tem são as posições e as consequências que delas emergem²⁸, ou seja, aquilo que brota gradualmente do que se tece conjuntamente, ao mesmo tempo em que se está tecendo. Idealmente, há pouco espaço para as tentativas de controle e manipulação.

²⁸ “O Modo Operativo AND (MO_AND) é uma investigação dos funcionamentos do acontecimento e da relação, dos modos como nos posicionamos e das consequências que daí emergem. É uma investigação dos jogos de improvisação envolvidos no trabalho de construir e sustentar em ato a convivência recíproca. É também uma ética, na medida em que procura frequentar uma modulação dos funcionamentos vitais que opera no plano do não saber e da não expectativa, uma modulação que todos nós já temos conosco, mas que tende muitas vezes a ser obscurecida por um outro mecanismo, que costuma ser o privilegiado na cosmovisão ocidental moderna: aquele do significado e da representação – e, ainda, aquele da sobre-significação interpretativa” (EUGENIO, 2017b, não paginado).

Antes de terminar, gostaria apenas de apontar que o comum, no MO_AND, é tecido num campo que articula diferença e repetição. Diferença demais “mata o jogo”, adiando não seu fim, mas seu começo; repetição demais engessa o jogo, decretando seu fim antes da hora. Dosar diferença e repetição é uma questão de autorregulação das expectativas e contínua auto-observação do *que* se tem para ofertar em dado momento (*quando-onde*) e de *como* se pode fazê-lo naquele momento. É, portanto, uma questão também de tempo. Agir rápido demais é negar, a si mesmo (e ao coletivo), a auto-observação, o automapeamento; agir tarde demais é ensimesmar-se, perder a hora e esquivar-se do comum. “Só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas” (NASSAR, 1989, p. 33). Quanto mais expandido (denso) for o feixe de relações, mais espaço haverá para diferenciação; quanto mais diminuto for esse feixe, maior será a necessidade de repetição.

Tomando o jogo das letras como exemplo. Se, após o A, alguém colocasse um D, ficaríamos a nos perguntar: do que estamos falando? Qual a próxima posição possível? Para onde estamos indo? Ou, de outro modo, imaginemos que a Segunda Posição fosse de fato um B na linha reta depois do A. Porém, por algum motivo, alguém posicionou em seguida um F. De novo, nos questionaríamos: do que estamos falando? Qual a próxima posição possível? Para onde estamos indo? Em ambos os casos, adia-se o jogo, adia-se o começo. Poderíamos mesmo dizer que, embora tenham sido feitas três jogadas, ainda não saímos da Primeira Posição. A relação que havia entre a primeira e a segunda posições não foi afirmada pelo que seria a terceira, mas sim negada, desfeita. É preciso, então, “recomeçar”, refazer o trabalho de estabelecer um primeiro feixe de relações para daí passarmos ao comum, à conversa. Do contrário, ficaremos a falar sozinhos.

Em resumo, o MO_AND pode ser uma ferramenta possível para se exercitar, ainda que de modo muito pequeno e efêmero, o que viemos discutindo acerca do comum: exercitar sua produção; engajar-se, junto a outres, numa mesma tarefa; dar corpo à empreitada comum; vivenciar a autorregulação coletiva; observar a emergência de um espaço autônomo – porque imanentemente gestado; corresponsabilizar-se pela convivência recíproca; sustentar um processo contínuo de criação em coletivo.

Ao longo dos próximos capítulos, apresentarei alguns outros exercícios do MO_AND e o uso que a TEATRO SECALHAR fez deles em seus processos criativos.

3 LEPAP

Mas como adulto terei a coragem infantil de me perder? perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando.
(LISPECTOR, 2020, p. 11)

O espetáculo *lepAp* foi o primeiro do grupo TEATRO SECALHAR e estreou na Mostra Infiltração de TCCs do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes do Paraná em novembro de 2018. Depois, foi apresentado na Mostra Fringe do Festival de Curitiba em março de 2019; integrou, como convidado, a programação da 3ª Mostra Emergente em julho e agosto de 2019; foi selecionado no 10º Festival Internacional de Teatro de Dourados (MS) em setembro de 2019 e no VII Festival de Teatro de Pontal do Paraná em outubro do mesmo ano. No Festival de Teatro de Pontal do Paraná, foi premiado como 1º lugar das categorias Melhor Espetáculo Adulto e Melhor Sonoplastia. Realizou apresentações independentes no Teatro Universitário de Curitiba (TUC) em dezembro de 2019 e no Espaço Cultural A Próxima Companhia, em São Paulo, em janeiro de 2020. Foi um dos dez selecionados da convocatória a_ponte: cena do teatro universitário em São Paulo, promovida pelo Itaú Cultural, realizando apresentação no Itaú Cultural da Avenida Paulista em janeiro de 2020. Na mesma mostra, o trabalho também teve discussão e análise públicas mediadas por Lili Monteiro, diretora do grupo Teatro da Vertigem. O registro em vídeo da obra foi contemplado no Prêmio Funarte RespirArte em janeiro de 2021 e disponibilizado no YouTube²⁹.

A última ficha técnica do espetáculo e sua sinopse são:

FICHA TÉCNICA

Criação: TEATRO SECALHAR – Andromeda, Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues e Vinicius Medeiros

Performers: Andromeda, Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues e Vinicius Medeiros

Técnico de som e luz: Vini Sant

Colaboração: Francisco Gaspar e milene duenha

²⁹ Disponível em: https://youtu.be/3SGv6oA_Z20

Figura 3 – Apresentação de *lepAp* na 3ª Mostra Emergente, em agosto de 2019, em Curitiba/PR



Fonte: Fidalgo (2019).

SINOPSE

lepAp. um papel que cai? teatro performativo? dança-teatro? teatro coreográfico? estamos à volta da investigação da relação entre violência/guerra e a afetação dos corpos, perguntando-nos: qual o corpo da guerra? uma forma (im)posta: um tipo de violência, uma ordem da pulsão destrutiva, um prazer na agressividade; um tipo outro, de reiteração da (r)existência: reinventar, redistribuir e contra-por-com. junto a nós, mais de 30 mil folhas de papel transformam-se incessantemente em possibilidades de diálogo e em opressão num jogo que segue sendo re-jogado, re-feito na radicalidade do instante presente.

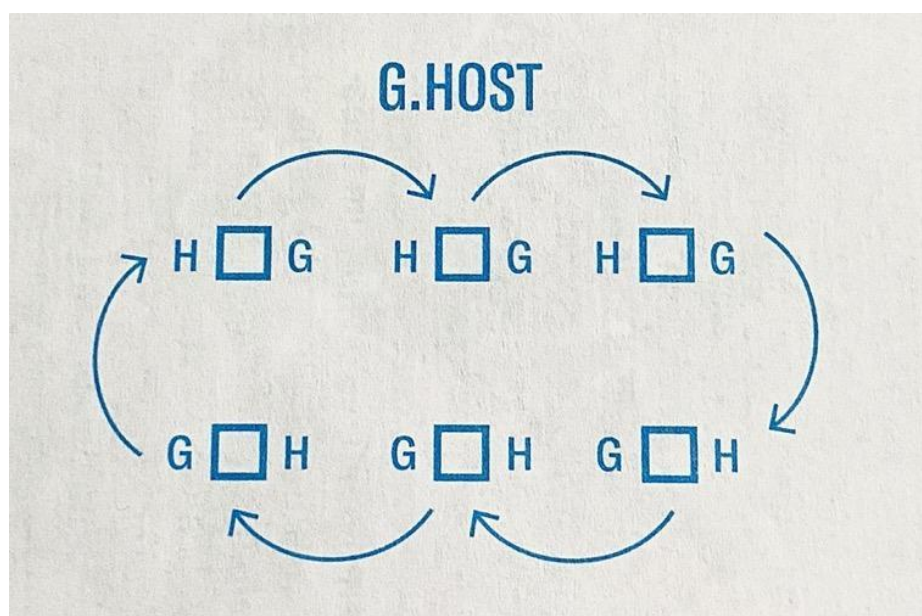
3.1 HOLOTÚRIA

O projeto que fundou o grupo, e que daria origem a *lepAp*, se propunha a investigar, no início, possíveis intersecções entre MO_AND e teatro a partir de três eixos temáticos autobiográficos: homossexualidade, morte e religião. Eu queria, de algum modo, realizar o movimento do exercício G.host, ou seja, convidar o grupo para adentrar minhas questões e movê-las junto a mim. Nesse sentido, era já, desde o início, um trabalho a ser feito em coletivo, ainda que partindo de um material individual.

3.1.1 G.host

O G.host é um exercício que, no que tange à dinâmica das posições dentro do quadrado, se iguala ao tabuleiro. A diferença crucial reside em três aspectos: 1) não se usa mais apenas um quadrado; 2) cada quadrado será jogado sempre em dupla; 3) as jogadoras transitam entre os quadrados. A investigação é centrada na experimentação de duas atitudes diante do jogo: *guest* (convidade) e *host* (anfitrião), sendo que quem faz a primeira jogada assume imediatamente a posição de *guest*. Define-se um sentido para a ordem dos quadrados (por exemplo, sentido horário). A cada determinados intervalos de tempo (por exemplo, 5 minutos), as pessoas que estão na posição de *guest* movem-se para o quadrado seguinte, enquanto *hosts* permanecem no quadrado em que iniciaram. Quando *guests* retornam ao seu quadrado de origem, tem fim a rodada. *Guests* e *hosts* dispõem de algum tempo, nesse momento, para conversarem sobre o que aconteceu. Quem fala, especialmente, é quem ocupou o lugar de *host*, que narra para quem ocupou o lugar de *guest* o que se passou durante sua ausência. Terminado o tempo da conversa, o ideal é realizar uma nova rodada, agora alternando as posições: quem foi *host* passa a ser *guest* e vice-versa.

Figura 4 – Ilustração do exercício G.host presente no caderno “Jogos” da Caixa-Livro AND de Fernanda Eugenio



Fonte: Eugenio (2019, p. 21).

Tenta-se praticar neste jogo aquilo que constitui mais uma das proposições centrais do MO_AND: tomar a geografia da situação como ponto de partida para a ação, ao invés da história. A quem chega e se depara com a imagem final de um jogo, e tem de entrar em posição-com, interessa menos saber como se chegou àquilo (a origem) do que mapear o que está em jogo no presente. É por meio desse mapeamento que a convidade se posiciona, sem ter de pedir explicações ou saber da história daquele acontecimento e sem a dívida de ter de corresponder à expectativa alheia de continuidade estanque.

Duas outras questões também se ativam. A primeira delas é que fica mais explícita a proposta do MO_AND de que não há uma regra prescritiva à partida que deve ser seguida até o fim – o que poderia acontecer se fosse obrigatório “santificar” a historicidade de determinado jogo. É por isso que quem faz o primeiro gesto no quadrado, seja seu quadrado inicial ou um dos outros pelos quais venha a passar, é a convidade, nunca o anfitrião. E daí decorre a segunda questão: ambas as pessoas precisam trabalhar num grau contínuo de abertura à dinâmica do evento; de um lado, a *guest* tem de exercitar a proposicionalidade para *por-com* o que já estava e a sensibilidade de, ao mesmo tempo, manter esse mundo existindo (agora de outra forma); de outro, a *host* precisa, para *com-por*, treinar o acolhimento a quem chega, e ao que essa pessoa faz, e o desapego ao que estava antes, a flexibilidade.

Nos referimos rotineiramente a esse jogo via a metáfora da casa. É como chamar alguém para sua casa e permitir que essa pessoa “mude os móveis de lugar”. Não reservar a ela o lugar de mera espectadora, mas de agente. Por outro lado, para quem é convidade, trata-se de saber adentrar; tirar os sapatos (se assim for justo), fazer a comida (se assim for justo), organizar a bagunça (se assim for justo); mapear, enfim, o que já está a se dar naquilo com o que se cruza, para, num gesto amoroso, permitir a essa existência sua continuidade e sua potencialidade singulares. Esse exercício pode ser muito recompensador, pois nos coloca a experimentar a radicalidade do encontro: estar com quem se está, da forma que é possível e, principalmente, por quanto tempo for justo. *Aceitar o fim*, como dizem Fernanda e João (EUGENIO; FIADEIRO, 2013).

Com essa proposta, prevíamos um processo de criação que se estenderia pelo ano de 2018, com o trabalho resultante sendo apresentado em algum momento entre outubro e dezembro daquele ano. Eu havia tomado duas decisões. A primeira, de que não envolveria pessoas da minha turma no projeto, posto que eu não poderia

“prometer” nada em termos de espetáculo e tema finais – não poderia nem garantir que haveria um espetáculo. Por causa disso, eu precisava de pessoas que estivessem “descompromissadas” com as obrigações acadêmicas do TCC, que estivessem dispostas a “pôr tudo a perder” junto comigo. Claro, seria leviano dizer que não havia o desejo de produzir um bom trabalho (um trabalho que gostássemos e que tivesse sua qualidade artística reconhecida), mas o esforço a que me propunha era não tomar isso como ponto de partida, e, sim, se fosse o caso, como ponto de chegada. A segunda decisão foi convidar, para essa aventura, pessoas com as quais eu me afinava pessoal e profissionalmente, pessoas nas quais eu poderia confiar, artística e afetivamente, para abrimos conjuntamente esse baú. Inicialmente, o trabalho recebeu o nome *Holotúria*³⁰.

As pessoas que eu havia convidado eram também de áreas diferentes: Agnes Ignácio vinha da música; Karina Rozek havia acabado de se formar no Bacharelado em Artes Cênicas e cursava Licenciatura em Teatro; Milena Plahtyn estava no segundo ano também do bacharelado e trabalhava com dança; Pedro Carregã estudava música e cinema; Rafael Rodrigues era das artes visuais; Vinicius Sant trabalha com teatro e música; e, por fim, Vinicius Vendramin cursava cinema. Reunir artistas de diferentes linguagens abria a possibilidade de que o espetáculo não se restringisse ao teatro, mas pudesse ganhar variadas formas.

Antes de iniciar o TCC, ainda no 3º ano, foi solicitado à turma, na disciplina Projeto de Investigação da Cena 3 (PINC 3)³¹, um pré-projeto de TCC. Deveríamos escrever um texto elaborando as questões que nos interessavam, referências e proposta de metodologia, e também apresentar uma pequena cena. Como não havia tempo para que as outras pessoas do grupo se instrumentalizassem com o MO_AND, convidei apenas Milena Plahtyn, com quem já estudava a técnica no grupo de extensão Arrumação, do qual participávamos, para fazer isso comigo. Optei por apresentar a ela uma pequena cena, que ela tomaria como Primeira Posição; daí, no dia seguinte, ela teria de me devolver uma outra cena, que seria,

³⁰ Holotúria é um outro nome para pepino-do-mar, animal evocado por Wisława Szymborska em seu poema “Autotomia”. O texto aborda a capacidade que alguns animais (nesse caso, a holotúria) possuem de, frente a uma ameaça, arrancar uma parte de seu corpo e deixá-la para ser devorada pelo predador, salvando-se, assim, com a parte que restou. Pode ser encontrado *online* e também na obra da autora intitulada *Um amor feliz* (SZYMBORSKA, 2016, p.142-145).

³¹ No currículo que cursei (2015-2018) do Bacharelado em Artes Cênicas da FAP/UNESPAR, havia uma disciplina intitulada Projeto de Investigação da Cena (PINC), que tinha três módulos e acontecia nos 1º, 2º e 3º anos (PINC 1, PINC 2 e PINC 3). A proposta era que estudantes pudessem praticar a montagem de espetáculos e descobrir e desenvolver seus interesses, sendo o espaço mais propício dentro do curso para a pesquisa cênica autoral.

para nós, a Segunda Posição; eu, então, elaboraria a Terceira Posição, ou seja, uma nova cena, construída a partir das relações entre a primeira e a segunda cenas, a ser mostrada à turma.

Essa cena, resultante do jogo de proposições, tinha início com o público entrando e se deparando com uma cartolina no chão e folhas com fita crepe viradas para baixo. Na cartolina, podia-se ler, em espanhol, em letras com tinta preta e vermelha, I Coríntios, capítulo 6, versículos 9 e 10:

“¿O no sabéis que los injustos no heredarán el reino de Dios? No os dejéis engañar: ni los **inmorales**, ni los **idólatras**, ni los **adúlteros**, ni los **afeminados**, ni los **homosexuales**, ni los **ladrones**, ni los **avaros**, ni los **borrachos**, ni los **difamadores**, ni los **estafadores** heredarán el reino de Dios.”

Um refletor rosa iluminava a folha e a composição era rodeada por pequenos papéis onde estavam escritas as palavras “inmorales”, “idólatras”, “adúlteros”, “afeminados”, “homosexuales”, “ladrones”, “avaros”, “borrachos”, “difamadores” e “estafadores” na mesma cor em que se encontravam na frase da cartolina. A canção “(+ Muito) Talento”, de Linn da Quebrada, tocava enquanto as pessoas entravam na sala. Pouco depois, começava a música “Necomancia”, da mesma cantora. Eu, então, aparecia com uma lanterna de bicicleta piscando pendurada na gola da minha camiseta, ia até as pessoas e começava a contorná-las com os papéis que estavam no chão. Algumas se afastavam um pouco, mas eu prosseguia e dizia que podiam ficar ali. Depois, eu recolhia papéis do chão e os entregava às pessoas. Em seguida, colava a cartolina na parede, com a parte escrita para baixo e a branca para cima. Pegava os três papéis recortados, nos quais estava escrito, em preto e vermelho, um poema de Paulo Leminski³² (recitado pela Milena quando ela me devolveu a Segunda Posição), e colava-os sobre a folha branca, lendo-os à medida em que os prendia. Terminado isso, eu saía da sala e a cena se encerrava.

Após esse dia, encontrei com as pessoas convidadas, reunidas pela primeira vez, no dia 10 de dezembro de 2017, em minha casa. Apresentei o projeto e passamos o tempo todo conversando sobre ele, sanando as dúvidas a respeito do

³² “Senhor que prometestes/ a vida eterna aos filhos de São Bento/ obrigado pelos invernos ao vento/ e pelo invento do inferno/ ainda aqui nesta terra/um deus também é o vento/ mas só se vê nos seus efeitos/ árvores em pânico/ bandeiras/água trêmula/navios a zarpar/ele também me ensina/ a sofrer em silêncio/ e a gozar sem ser visto/ nunca duas vezes/ no mesmo lugar” (Paulo Leminski).

Modo Operativo AND. Todes se mostraram com vontade de embarcar naquela empreitada, afirmando seus interesses individuais na discussão, mesmo que não tivessem muita ideia do que se tratava enquanto prática.

Uma coisa foi muito marcante nesse dia. À época, a proposta era centrada em investigar a tríade homossexualidade-morte-religião, e lembro de, em dado momento, Rafael perguntar a mim: você está preparado para lidar com essas questões? Agnes, então, respondeu imediatamente: **você** (Rafael) está preparado para lidar com essas questões? Achei muito interessante a inversão, porque ela já apontava que aqueles não eram assuntos exclusivamente pessoais, e sim que atravessariam aquele coletivo. Do encontro, saímos também com a decisão de realizar uma vivência de cinco dias em fevereiro de 2018, para experimentarmos praticamente o MO_AND e podermos nos afinar enquanto grupo nascente. E foi quando nos vimos novamente.

Entre 19 e 23 de fevereiro de 2018 (segunda a sexta), encontramos-nos todas as manhãs no Teatro Laboratório (TELAB) da FAP/UNESPAR. Pudemos praticar os exercícios Tabuleiro, G.host e Zona de Transferência (uma explicação desse último pode ser encontrada no Anexo B). Foi um momento essencial para o entendimento coletivo do que buscaríamos percorrer juntas ao longo daquele ano. Além disso, ali também nos demos conta de outra coisa: talvez o trabalho não fosse investigar os temas que haviam sido previamente estabelecidos por mim.

Um mês antes eu havia feito um *workshop* de uma semana com Fernanda Eugenio e Soraya Jorge, em São Paulo. Tive, então, a chance de conversar com Fernanda e falar do projeto. Ela me lançou o questionamento acerca das temáticas, perguntando por qual razão aquelas questões já haviam sido escolhidas antes que os trabalhos houvessem de fato começado. Disse que, pelo que entendia, seria necessário (re)fazer um trabalho de circunscrição do afeto. O que é que me interessava naquilo de fato? Não era investigar o coletivo? Não era essa a problemática? Então por que essas tantas outras coisas?

Fiquei bastante pensativo com as perguntas e foram elas que levei ao grupo em nossa vivência. Todes concordaram em algum nível, mas, assim como eu, provavelmente não tinham certeza se era esse o caminho. Resolvemos suspender a resposta por ora, decidindo começar a trabalhar para depois entender se aquilo fazia sentido ou não.

Voltamos a nos encontrar um mês depois. Tínhamos uma solicitação da disciplina de TCC. Todos os estudantes de minha turma haviam passado pelo processo, feito de forma coletiva dentro da própria turma, de elaborar uma frase/expressão que descrevesse de algum modo seu projeto. Cenas de até três minutos de duração deveriam ser criadas a partir disso. Em nosso caso, a frase/expressão era AN-Deletível.

Nos reunimos em minha casa. Eu expliquei qual era a tarefa e coloquei no chão o caderno em que eu tinha escrito a frase para que pudéssemos vê-la nitidamente. Aquele era, na verdade, meu caderno de aulas de francês. Não expliquei os motivos pelos quais a frase era aquela, seu significado. A proposta, como no MO_AND, era que jogássemos com ela até que achássemos algo de interesse.

Em pouco tempo, alguém, fazendo uma Segunda Posição, rasgou em cima e embaixo da palavra, deixando a tira de folha presa ao caderno na encadernação. Seguiu-se, então, um jogo de rasgar os outros trechos, frases ou parágrafos, escritos na folha. Depois, esses pedaços começaram a ser destacados e posicionados ao lado do caderno. Em seguida, começou-se a arrancar folhas do caderno e posicioná-las nos lados, sempre fazendo o percurso esquerda-direita-esquerda-direita que saía sempre do centro para as laterais – ou seja, arrancava-se uma folha e ela era colocada à esquerda do caderno; arrancava-se, então, a próxima, colocando-a à direita, e assim por diante.

Encerramos o jogo e começamos a discuti-lo para pensar o que fazer cenicamente a partir dele. Chegamos à conclusão de que a ação de rasgar havia ficado bastante evidente, bem como o fato de que algo saía de um centro, uma fonte, (caderno) e se desprendia para os lados. Também notamos que o rasgar era bastante cauteloso, requerendo sempre cuidado para que as palavras em si não fossem cortadas, apenas seu entorno. Foi apontado que embaixo da folha que havíamos rasgado havia frases em francês, e que uma em específico se conectava com a ideia da fonte e de coisas que se originavam de uma fonte: “*quelle est l’origine de ta famille?*” (“qual a origem da sua família?”). Essas constatações nos encaminharam para a seguinte frase:

RASGA-DURA: TRANSTRUÇÃO ESMERADA DA FONTE

Nessa conversa, entendemos que a ação a ser apresentada deveria se constituir apenas da escrita daquela formulação. No entanto, para que o jogo que havíamos jogado se realizasse, era necessário rasgar as letras no papel. Pensamos que as letras poderiam ser construídas nas folhas por meio do rasgo, mas o tempo limite de cena estipulado pela disciplina impossibilitaria a realização, diante do público, de rasgar. Além disso, era necessário que as folhas fossem contadas em número de caracteres (41), já que precisaríamos de folhas em branco entre as palavras para poder fazer os espaços. Decidimos, após algumas opções levantadas, que eu levaria as folhas de caderno já rasgadas e que eu as disporia cenicamente respeitando o movimento esquerda-direita-esquerda-direita, partindo do centro, que o jogo havia criado. Mais um dado: o caderno era no formato A5 (isso será importante quando falarmos de *lepAp*).

No dia seguinte, apresentei a cena à turma. Buscando retomar o jogo do preto e vermelho, que havia surgido no início com Milena, vesti uma camiseta de manga curta vermelha, uma calça jeans preta e uma bota marrom-clara, que era o calçado mais “neutro” que eu tinha. As folhas, empilhei-as de modo a ter a ordem que necessitava para começar pela esquerda, passar à direita, e assim sucessivamente.

Adentrei o espaço cênico com a pilha de folhas em mãos, posicionei-as à minha frente, eu de costas para o público, e iniciei a ação. Dois dados com os quais eu não contava emergiram: primeiro, o cansaço em executar aquele movimento repetitivo, já que eu tinha de, o tempo todo, abaixar-me para pegar uma folha, caminhar até o lado necessário, abaixar-me para posicioná-la no chão, levantar novamente, ir até a pilha no centro, abaixar-me para pegar outra folha, caminhar para o lado oposto, abaixar-me para deixar a folha ali, e assim consecutivamente, até ter posicionado, ao lado da folha do centro, as 40 outras; segundo, meus sapatos produziam, em contato com o piso, uma batida repetitiva e marcante, o que eu não havia percebido até uma das colegas de turma apontá-lo.

Depois dessa apresentação, por diversas razões, voltamos a nos encontrar enquanto grupo somente um mês e meio depois. Nesse dia, falamos sobre como seria minha ida à UDESC como comunicador no XIII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas (SPAC) e discutimos algumas das coisas que seriam importantes de serem ditas no evento. Além disso, também tentamos acertar as datas que ficariam melhores para nossos encontros.

O grupo era grande – estávamos em oito pessoas –, o que trazia rotineiramente problemas para estarmos todos juntos simultaneamente. Encontrar um horário que abarcasse todas as agendas era até possível: poderíamos trabalhar todas as segundas das 18h50 às 20h30. Contudo, uma hora e meia por semana, sabíamos, não seria suficiente para produzir um trabalho com o nível de aprofundamento técnico ao qual estávamos nos propondo. Naquele momento, todavia, optamos por manter os encontros somente às segundas, mas fazê-los também uma vez ao mês no domingo pela manhã.

Uma última coisa (muito importante) foi discutida também naquele dia. Havia ocorrido uma reorganização nos trabalhos de TCC e, por causa disso, havia sido sugerido que Jade (aluna da turma) passasse a trabalhar conosco. Conversei com as pessoas do grupo e todas toparam. Dali em diante, seríamos (temporariamente) nove.

Após algumas semanas, passado o SPAC, fizemos um novo encontro em minha casa para experimentarmos o exercício do enunciado, o único (dos que eu conhecia à época) pelo qual ainda não havíamos passado. Traçamos dois quadrados no chão e formaram-se duas duplas. O jogo se estendeu por cerca de 40 minutos e eu apenas observei e fotografei. Passado esse tempo, interrompi e pedi que comesçassem a produzir um enunciado para seus jogos. Durante quase uma hora as duplas trabalharam o enunciado e eu permaneci visitando-as periodicamente para acompanhar o desenvolvimento e conversar sobre os processos.

3.1.2 Enunciado

Dito de modo muito simplificado, o enunciado é a produção de uma frase que condense em si um jogo e seu movimento. É também chamado de frase-força, pois seu objetivo é dizer-performar as forças postas em tensão dentro de determinado jogo. Trata-se do

[...] esforço por transpor suficientemente, para uma só frase, apenas a dimensão operacional das quantidades mapeadas, simultaneamente *dizendo e desdizendo* a Imagem-Situação: explicitando a vibração afectiva do Isso que (se) passa entre as forças cruzadas em co-operacionalidade (nunca só nelas, mas com elas e através delas), e, ao mesmo tempo,

preservando um campo de relatividade não-prescritiva em termos de como ele pode(ria) (re)tomar corpo de acontecimento. (EUGENIO, 2019, p. 32)

Formular essa frase não se resume ao simples exercício de *representar* o que ali está (uma cadeira, um lápis, um plástico rasgado etc.), mas de apreender as relações do jogo. E aí, como há um nível do indizível nisso – e na própria língua –, torna-se comumente necessário “inventar” palavras, fazer jogos com prefixos, sufixos, criar neologismos, estruturar o texto de determinada forma visual... as possibilidades de invenção são potencialmente infinitas. O que importa é que essa frase possa ser o jogo jogado em “outra dimensão”: a da fala e do verbo.

Figura 5 – Exercício de enunciado feito em maio de 2018 em Curitiba/PR



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Figura 6 – Exercício de enunciado feito em maio de 2018 em Curitiba/PR



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Figura 7 – Exercício de enunciado feito em maio de 2018 em Curitiba/PR



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Figura 8 – Exercício de enunciado feito em maio de 2018 em Curitiba/PR



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Os enunciados produzidos naquele encontro foram:

- “Na uni-di-nâmica de um múltiplo com outro múltiplo, dois distintos seguem enfileirando seus encontros”
- “O desen(radiar)olar espirala repetições rebatentes”

Figura 9 – “O desen(radiar)olar espirala repetições rebatentes”. Enunciado feito a partir do jogo, em maio de 2018, em Curitiba/PR



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

No jogo que deu origem ao segundo enunciado, há quatro rolos: fita crepe, barbante, fita métrica e durex, todos parcialmente desenrolados. Daí se origina o verbo “desenrolar”. No entanto, es jogadores perceberam que a vela acesa (ao centro) irradiava luz e viram algo semelhante no movimento de desenrolar, compondo assim a palavra “desen(radiar)olar”. Além disso, um pequeno espelho está apoiado na fita crepe e o celular, do outro lado, o está filmando. A disposição dos círculos cria a sensação de espiral, propondo o verbo “espirala” a partir do uso de “desen(radiar)olar” como substantivo. Percebe-se assim que o desen(radiar)olar, o sujeito da frase, espirala as repetições (círculos, desenrolamentos), que são adjetivadas como rebatentes (espelho refletindo o celular, objetos e luz da vela, celular filmando o espelho que o reflete).

Chamo a atenção para o fato de que quem estava elaborando o enunciado *percebeu* que a vela irradiava luz e *traçou uma semelhança* entre isso e o movimento do desenrolar. É importante pontuar isso para que não pareça se tratar de uma pretensa “objetividade”, de uma descrição que se pode alcançar a despeito de uma elaboração subjetiva junto ao evento. Muito pelo contrário. Basta ler o

enunciado para perceber que nenhum dos objetos (fita crepe, vela, celular, isqueiro, barbante etc.) é diretamente nomeado. O que o exercício nos mostra é que o fato de nos permitirmos ser tocados, afetados, encontrados pelo acontecimento é o que possibilita que possamos acessar o campo de forças moventes. Do contrário, produziríamos meramente uma descrição formal.

No final daquele encontro, solicitei que cada uma fizesse a reperformance dos enunciados para a semana seguinte, individualmente (já que seria difícil que as duplas conseguissem se encontrar).

3.1.3 Reperformance

A reperformance é o passo “seguinte”³³ que pode ser realizado a partir de um enunciado. Toma-se o enunciado como um *algo a fazer*, uma proposição que nos coloca novamente em navegação (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 234). Constrói-se com outras matérias o que o enunciado descreve-performa, muitas vezes sem acesso ao jogo que lhe deu origem.

Quando estamos a praticar esse exercício, podemos posicionar dois ou mais quadrados no mesmo espaço e separar as pessoas participantes em duplas, trios, grupos (a depender da quantidade total de pessoas). Dá-se um tempo para que cada quadrado seja jogado. Após isso, interrompido o jogo, as pessoas do quadrado jogado elaboram o enunciado/frase-força e o entregam ao outro grupo (que não conhece o jogo de onde o material se originou). Nesse momento, cada dupla/trio/grupo tem por objetivo executar essa frase, e como essas pessoas não conhecem o jogo original, sua única bússola é o enunciado formulado. Quanto mais rigoroso ele for com aquilo que descreve-performa, maior a probabilidade de que quem o recebe consiga reperformá-lo³⁴.

³³ Geralmente construímos o enunciado como uma espécie de mapa que tem por objetivo guiar a *transposição*, para outras matérias, de um jogo finalizado. Fernanda Eugenio, inclusive, não nomeia mais esse exercício como “enunciado”, mas sim “isto-isso-isto”; o primeiro “isto” é a matéria já estruturada tomada como ponto de partida; o “isso” é a frase-força, um agregado temporário que se condensará no segundo “isto”, numa nova coisa que espelhe a primeira (EUGENIO, 2019). Esse movimento nos mostra que enunciado e reperformance tendem a andar juntos.

³⁴ Outro modo bastante interessante de exercitar enunciados é criá-los a partir de algo já existente, sem ter de passar pela etapa de fazer um jogo “do zero”. Nos laboratórios, Fernanda costuma usar cartas do jogo Dixit, pois elas apresentam composições imagéticas ao mesmo tempo abstratas e concretas. Cada dupla/trio/grupo recebe uma carta e a formula em um enunciado. Depois, como no exercício com quadrados, dá-se esse enunciado a um outro grupo, que desconhece a carta usada para produzir a frase, e deve construir uma reperformance a partir daquilo.

Foi esse procedimento que adotamos naquele momento. Mas antes de falarmos sobre o encontro seguinte, é importante mencionar que mais uma mudança surgiu no grupo: Andromeda se juntou a nós e passamos, portanto, a dez integrantes. Essa foi a maior configuração que já atingimos até o momento.

No dia 4 de junho de 2018, fizemos a apresentação das reperformances construídas a partir dos enunciados. Foram mostrados: um áudio autoral³⁵; uma ação de enfileirar grãos de arroz e feijão, um ao lado do outro; uma ação com um espelho e focos de lanterna de celular; e um vídeo com papel, espelho e dois pontos, um azul e um vermelho. Após a pequena mostra, duas questões foram levantadas. Primeiro: três pessoas estavam ausentes e não vinham dando notícias; não sabíamos exatamente sobre a continuidade delas nos trabalhos. Uma nos avisou que estaria fazendo um curso até o meio do ano e que, por isso, não poderia estar presente nos encontros. Sobre as outras duas, no entanto, não sabíamos exatamente qual era a situação. A segunda questão era referente ao caráter da obra: o que ela seria? Sobre o que falaríamos?

Quanto à primeira problemática, decidimos seguir o que entendíamos como “lógica do G.host”: trabalharíamos com quem estivesse presente, e, à medida que as outras pessoas aparecessem, elas interfeririam na ação a se desenrolar, a partir do mapeamento que lhes fosse possível fazer, e nossa tarefa seria acolhê-las, compondo com essas interferências. Desse modo, garantiríamos (pensávamos) o coletivo em seu caráter múltiplo; assim como no tabuleiro, dispensaríamos as longas explicações acerca do trabalho sendo desenvolvido, priorizando a ação encontrada no presente. É com ela que quem chegasse comporia.

A segunda questão foi respondida com a seguinte constatação: não sabemos. A pesquisa tratava de investigar o próprio coletivo em criação. A obra era, portanto, “colateral”, viria como efeito, como artefato desse encontro (EUGENIO; FIADEIRO, 2013), não como premeditação. Saberíamos qual seria o espetáculo apenas quando ele chegasse, não antes.

³⁵ Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1_krOq3ND200c3Nt0SKKFXqJALmzTjWiS/view.

3.2 TRANSTRUÇÃO

Talvez seja visível, a essa altura, que o espetáculo já estava em construção desde, pelo menos, a cena que Milena e eu havíamos criado juntas em novembro de 2017. Muitos elementos que haviam surgido já ali comporiam *lepAp* e persistiriam nele ao longo de suas versões: papel, vermelho, ação de empilhar, o áudio criado como reperformance para o enunciado “o desen(radiar)olar espirala repetições rebatentes”. Seria possível, ainda, regressar mais e mais e reencontrar nas próprias temáticas, ainda que “descartadas”, a composição de *lepAp*, já que as questões do feminino, do masculino e da guerra (portanto, também da morte) estiveram sempre no espetáculo, aparecendo de modos diferentes ao longo de suas diferentes configurações.

Contudo, num esforço (novamente) muito artificial, tomaremos aqui o início da criação da peça como sendo este: 11 de junho de 2018. Nesse dia, apresentei ao grupo uma cena “síntese”³⁶ do que eu entendia como as linhas de força do que vínhamos fazendo até então, tentando condensar, nela, os elementos que haviam surgido e se propagado nas cenas anteriores. Após tê-la apresentado, começamos um jogo tendo como ponto de partida o que identificamos como seu *frame* inicial, tomando-o como Primeira Sugestão – sugestão dada pelo orientador, Francisco Gaspar –, a saber, uma caderneta preta, com uma folha dentro, posicionada sobre uma cadeira, e uma pilha de papeis à frente. O jogo produzido a partir disso colocou-nos a realizar quatro ações: construir aviões de papel, assoprá-los, arremessá-los e fazer flores de papel.

Num encontro posterior, discutimos a cena e o jogo que tínhamos até então, procurando possíveis encaixes entre eles. Tínhamos de passar pela banca de qualificação, na qual havia uma limitação de tempo colocada pelo colegiado, que era de 15 minutos, e o nosso material já ultrapassava meia hora. Eu trouxe à conversa a cena que Milena e eu havíamos feito no ano anterior, em que o papel era uma presença também (cartolina). Decidimos compor as três, traçando uma dramaturgia. Além disso, foi-nos pedido um projeto de montagem, o qual me encarreguei de escrever. O trabalho mudou de nome, passando a se chamar TRANSTRUÇÃO.

Depois daquele dia, combinamos de tomar o material apresentado à banca como ponto de partida para as novas investigações, tentando aprofundá-lo como

³⁶ Disponível em: <https://youtu.be/TwBMRyTZUI4>.

teatro. Em orientação com Francisco, expus minhas inquietações concernentes ao lugar do teatro dentro do que fazíamos. Ele me orientou a buscar nos Ciclos Repère³⁷ uma resposta possível, pois, dentro de sua visão, o MO_AND possuía lacunas que esse tipo de técnica (Repère) poderia resolver. Discordei. Eu pensava que o Repère (falaremos um pouco dele mais adiante) não tinha a ver com a problemática do teatro no trabalho, pois ele se tratava essencialmente de uma esquematização do processo criativo. Afirmei que a tarefa maior parecia ser compreender o que havíamos feito e, dessa forma, nos aproximarmos do teatro. Sugerí que usássemos o enunciado para fazer essa passagem, do MO_AND ao teatro, através de reperformance.

Assim, o grupo produziu, em conjunto, o enunciado “Passaar trans-formante pegada de um espaço a outro ex-paço” para a cena que havíamos apresentado na banca de qualificação. A reperformance proposta para esse enunciado, diferentemente do que costumávamos fazer, destinava-se a uma espécie de intertextualidade: deveríamos procurar individualmente dramaturgias e/ou cenas que fossem o enunciado, ou que se aproximassem dele, escolher uma e (re)montá-la *ipsis litteris*. Em um dia de encontro, todos trouxemos os materiais escolhidos e os apresentamos. Entre diversas dramaturgias, obras visuais e cenas filmadas de diferentes espetáculos, o que mais se mostrou condizente foi o famoso trecho de *Café Müller* (Pina Bausch, 1978) em que a bailarina Malou Airado cai repetidamente dos braços de Dominique Mercy, sendo recolocada por Jan Minarik e passando a refazer o movimento sozinha depois de algumas vezes³⁸. Aquilo pareceu condizer com a frase-força que havíamos criado. Decidimos, então, que nosso próximo passo era copiar à risca a cena, incluindo figurinos e sonoplastia.

A professora Nádia Luciani ofereceu sua chácara para que ensaiássemos. Num domingo, dia 19 de agosto de 2018, fomos para lá, acompanhados de Francisco Gaspar. Eu realizava o papel de Jan Minarik; Milena, o de Malou; e Rafael era Dominique. Após repetidas passagens, chegamos a um resultado próximo em termos de movimentação. Tomamos aquilo como Primeira Posição para um jogo, como havíamos feito com o *frame* da cena anterior, e as sucessivas

³⁷ Eu havia estudado essa técnica, criada pelo extinto grupo canadense Théâtre Repère, em minha Iniciação Científica (IC). O artigo advindo dessa IC é intitulado “Ciclos Repère: história, funcionamento e possíveis intersecções com os processos coletivos e colaborativos no Brasil” (SANTOS; BARONE, 2020).

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WZd2SkydIXA&t=2s> (10:46 a 16:20).

experimentações, naquele dia e em vários outros após, levaram-nos à cena da “queda” em nosso espetáculo final.

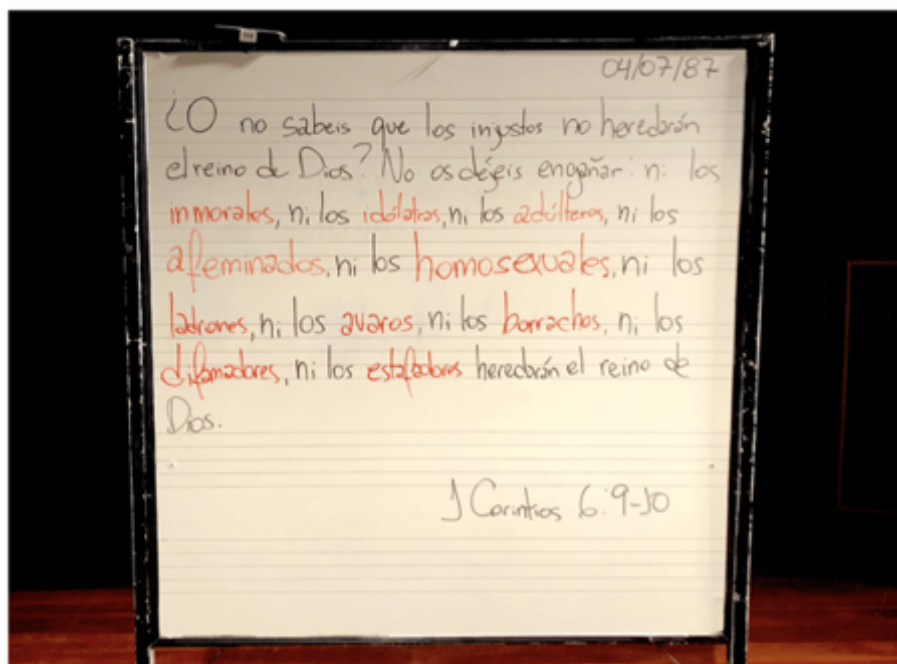
Figura 10 – Registro do ensaio na casa da professora Nádia, em agosto de 2018



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

No dia seguinte, 20 de agosto, nos encontramos novamente e fizemos um jogo não planejado. Eu estava no TELAB arrumando o cenário e ensaiando o início da cena. Rafael entrou, começou a compor com o que eu fazia. Logo em seguida, veio Jade e fez o mesmo. As outras meninas foram chegando enquanto ainda jogávamos, mas não entraram. Passamos mais de duas horas em improvisação. O texto bíblico, antes somente na cartolina, foi dito em voz alta pela primeira vez e escrito num quadro branco que estava no espaço.

Figura 11 – Quadro com o trecho bíblico escrito



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Rafael fez um relato extenso daquele jogo, posição a posição, e no encontro seguinte decidimos compor uma nova dramaturgia, inserindo tudo que havia acontecido. Tínhamos mais de uma hora de material àquela altura. Passamos a ensaiar o roteiro completo e nos reunimos com o orientador, Francisco, num domingo, para mostrar a ele o que tínhamos produzido. Ele apontou, na conversa conosco, que a cena estava misógina, que a posição que Jade e Andromeda ocupavam nela era problemática. Aquilo nem tinha nos passado pela cabeça, não pensávamos em abordar essa temática. Saímos daquele ensaio com um aperto no peito, angustiadas. Combinamos de escrever textos individuais para o encontro do dia seguinte, escritas que tentassem organizar de alguma forma os afetos em jogo.

A partir desses textos, notamos que a questão de gênero entrava com muita força em nosso trabalho. Daí em diante passamos a assumi-la e explorá-la. Uma Mostra de Processo de todos os TCCs havia sido marcada para o dia 24 de setembro e a nova limitação era de 30 minutos de cena. Decidimos afirmar a misoginia da cena, ressaltando-a, colocando-a como um problema que teríamos de atravessar, e usamos os figurinos de Café Müller para quem estava em cena (social para os homens, vestido para as mulheres) a fim de marcar ainda mais a divisão de gênero (uma espécie de “guerra dos sexos”). As devolutivas das convidadas da

Mostra, Ricardo Nolasco e Maíra Lour, centraram-se majoritariamente nisso e na sensação, por parte delus, de que havia um treinamento muito profundo de atenção no elenco.

Figura 12 – Figurinos da Mostra de Processo. Da esquerda para a direita: Fernanda Peyerl, Rafael Rodrigues, Jade Gíaxa, Vinicius Medeiros, Karina Rozek, Andromeda e Milena Plahtyn



Fonte: Hoshi (2018).

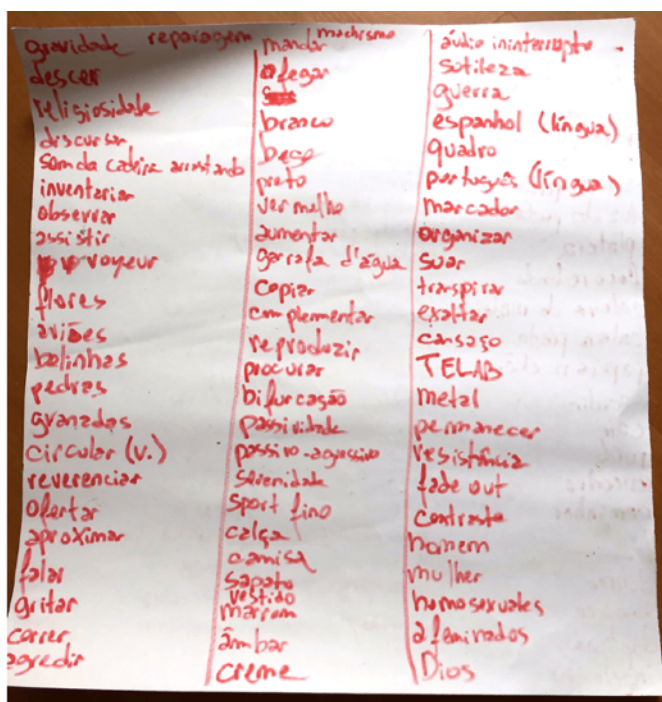
Decidimos, então, fazer um jogo que se pautasse pela misoginia, partindo, novamente, de um *frame* da cena. Nesse caso, escolhemos o quadro que havia surgido no dia 20 de agosto durante nossa improvisação. Jade começou apagando o quadro e daí se seguiu uma investigação de 50 minutos. Conversamos depois, compreendendo diversos problemas de discurso surgidos naquela composição, com os quais não teríamos tempo de lidar, e decidimos fazer um outro jogo. Este ocorreu no dia 8 de outubro. Para entender as possibilidades de ligação de tudo que tínhamos até então – material que, reunido, ultrapassava três horas – fizemos um craft.

3.2.1 Craft

O nome do exercício vem do significado da palavra em inglês: artesanato. É o ato de fazer algo meticulosamente, em ato de reparagem. Podemos ainda pensá-lo, numa substituição da primeira letra, como *draft*, rascunho. É a artesanaria de rascunhar. Quando falei anteriormente, no exercício de tabuleiro, sobre mapeamento, eu estava falando de um exercício que é feito essencialmente de forma solitária – ainda que em coletivo – e silenciosa. Afinal, para posicionar-se no quadrado, ou seja, para inserir algo no jogo, é preciso elencar as características e os sentidos do jogo.

A única diferença aqui é que, nesse caso, realizamos essa “listagem” de atributos de maneira compartilhada e verbal, seja de forma escrita ou falada. Produzimos, desse modo, uma imagem complexa do jogo, e isso pode servir tanto para atuarmos diretamente sobre ele quanto para eventualmente criarmos um enunciado.

Figura 13 – Parte de craft feito durante o processo de *lepAp*.



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Traçamos as conexões a partir disso e, sem ter de passar pelo enunciado, construímos uma dramaturgia inicial (Anexo C). Nos encontramos novamente, repensamos, reagrupamos e redefinimos os trechos e chegamos à configuração final, a qual nomeamos *lepAp*. As apresentações ocorreram nos dias 1º, 2, 3 e 4 de novembro de 2018 no Teatro Laboratório da FAP.

Após essas apresentações, tivemos uma conversa e entendemos que havia desejo de continuarmos juntos. A primeira ação foi realizar a inscrição para a Mostra Fringe do Festival de Curitiba, que compreende a programação “independente” do festival, ou seja, que não passou pelo processo de curadoria. Para fazê-lo, no entanto, era preciso dar um nome ao grupo.

Um dia, em minha casa, no início de 2019, estávamos tentando organizar as informações para enviá-las ao Festival. Levantamos possibilidades de o que o nome do grupo carregaria consigo. Nos recordamos da *secalharidade* de Fernanda e João: algo pode vir a ser, se for justo que assim seja, se as condições forem propícias e se forem agidas. Pensamos precisamente na relação que havíamos tido com a criação da peça: existia uma tensão entre fazer algo que poderia ser teatro ou não ser. Nos interessava essa brincadeira com negar e afirmar o teatro simultaneamente.

Com isso em mente, surgiu a formulação SECALHAR: TEATRO. Gostamos, porém achamos que TEATRO SECALHAR soaria melhor.

3.3 O TRABALHO EM COLETIVO

Desde o seu início, A TEATRO SECALHAR buscava investigar o Modo Operativo AND enquanto ética e procedimento para a criação. No plano da ética, havia duas questões primordiais: 1) experimentar intensamente uma “horizontalidade radical” e compositiva entre integrantes, *sem funções definidas de antemão* (fossem elas direção, atuação, cenografia, dramaturgia etc.); 2) iniciar a criação sem escolhas de forma ou tema preestabelecidas. A horizontalidade das funções tinha a ver, logicamente, com tudo que já discutimos acerca dos processos de criação em coletivo, mas não se restringia a isso: o MO_AND – e, principalmente, nossa leitura dele – levou-nos inescapavelmente a essa decisão.

Como já vimos, o Modo Operativo AND busca uma investigação da coletividade em ato, performada de maneira “improvisada”. A coletividade – ou a comunidade – não é pensada como um *a priori*, senão como algo que se constitui e

se realiza no encontro e no ato de sustentar coletivamente uma existência comum. Para que isso se faça, é preciso abandonar os pressupostos sobre o que esse encontro *deve* ser, de como cada um *deve* atuar dentro dele (e atuá-lo), da *função* ou *posição* que *deve* ocupar, antes que ele de fato se dê. Retomando Fernanda Eugenio e João Fiadeiro:

[...] os jogos que estamos habituados a jogar são aqueles em que, sendo as regras dadas de antemão, as posições também são postas mesmo antes de lá estarem: na prática, não são postas, mas “pressupostas”, acabando, assim, por serem também “impostas”. (EUGENIO; FIADEIRO, 2013, p. 223)

Se era necessário investigar o Modo Operativo AND enquanto mecanismo para a criação de uma obra em grupo, pensávamos que as funções (posições) não deveriam ser “postas antes de lá estarem”, ou seja, antes de emergirem no próprio campo comum, a partir das consecutivas tomadas de posição de cada um ao longo do processo. Essa “aventura” um tanto inconsequente (no melhor e no pior dos sentidos) dizia respeito não apenas às funções criativas de cada pessoa, mas também à temática e à configuração da obra. Era igualmente impossível, e mesmo antiético, decidir que obra criaríamos, que características, temas, formas, ela teria, antes que ela surgisse. Falávamos entre nós, à época, que o resultado final poderia ser uma peça, um livro, uma exposição, um filme, ou o que tivesse de ser. Caiu-nos no colo a peça.

No caso específico das funções, havia a ideia de que a ausência delas representava uma tentativa de horizontalizar o grupo, não se estabelecendo funções de comando. Talvez ao longo do relato de criação tenha sido possível ver que habitei por tempo considerável o espaço de “diretor” no início do grupo. Não o diretor-encenador (esse, aliás, era o lugar do qual mais queria me afastar), mas o diretor que direciona o processo, propondo exercícios e práticas, estruturando encontros, guiando a sala de ensaio num determinado sentido.

Ao discorrer sobre a constituição do coletivo criativo, Rosyane Trotta (2008) afirma que o diretor/encenador pode suprir inicialmente, com um projeto próprio, a *ausência do coletivo* num grupo que está em seu início.

[...] a “ausência do coletivo”, ou seja, a falta de projeto anterior e posterior ao espetáculo, de identidade e de história entre os participantes, faz recair sobre o encenador a tarefa de “forjar” o coletivo autor. Sem isso, não seria possível produzir um texto/espetáculo a partir da sala de ensaio. (TROTТА, 2008, p. 65)

Nesse caso, há uma centralização temporária do processo até que o coletivo se institua através da descoberta de seus interesses e objetivos em comum, ou seja, até que haja o desenvolvimento de si mesmo ao longo do tempo. A problemática da minha posição no grupo àquela época foi levantada algumas vezes, tanto interna quanto externamente, pois se tratava de um lugar aparentemente contraditório. Se, por um lado, eu desejava que o grupo alcançasse autonomia suficiente para que eu não ocupasse a posição de direção, por outro era preciso que eu permanecesse naquela posição por algum tempo justamente para que, ao compartilhar o MO_AND com as pessoas, elas pudessem se autonomizar. O pontapé inicial, afinal, tinha sido meu: eu havia reunido aquelas pessoas que não tinham, até então, um projeto em comum. Algumas delas sequer se conheciam. Era preciso que forjássemos juntas o coletivo autor.

Outro ponto muito importante diz respeito ao lugar da sala de ensaio na produção desse trabalho. A tradição do teatro do norte global criou um termo interessante para processos que constroem a dramaturgia em sala de ensaio: *devised theatre*. Priscila Mesquita (2012, p. 105) explica que, embora *devised* e coletivo/colaborativo sejam palavras comumente intercambiadas em traduções e descrições de processos (pois ambos os termos têm a sala de ensaio enquanto centralidade criativa), eles descrevem fenômenos diferentes. Segundo a autora, o ponto central do *devised* é sua relação com o material dramático. A dramaturgia não está posta previamente à sala de ensaio, mas resulta de sucessivas improvisações e experimentações que engendram o material cênico e permitem sua costura posterior. Pode até haver um texto já pronto a ser montado, mas ele será necessariamente reescrito e reestruturado a partir dessas improvisações, incorporando elementos novos.

Nesse sentido, o *devised* pode ser um método de trabalho independente da conformação da equipe criativa, se coletiva/colaborativa ou não, e pode inclusive não requerer um grupo. É possível fazer algo dessa forma sozinho.

[...] a criação e o uso de texto ou partitura frequentemente ocorrem em diferentes pontos dentro dos devising processes, e em momentos diferentes dentro da obra da companhia, de acordo com os propósitos com os quais eles pretendem colocar os seus trabalhos. No entanto, para as companhias aqui estudadas, devising é um processo para a criação de performance a partir do zero, pelo grupo, sem um roteiro pré-existente [sic]. (HEDDON; MILLING *apud* MESQUITA, 2012, p. 108-109).

Ou seja: parte-se “do zero”. Desse modo, afirma a autora, “a criação coletiva é um método dentro do chamado ‘*devised theatre*’” (MESQUITA, 2012, p. 109). Da mesma maneira, podemos pensar que o *devised* pode ser um método dentro do teatro feito em coletivo. Ambos podem estar conjugados num mesmo processo, mas são independentes entre si.

No caso de *lepAp*, acredito que trabalhamos a todo momento com as duas perspectivas. Nos mantínhamos criando de forma coletiva e descobríamos, acompanhando o caminhar do processo, qual obra estava a emergir. A dramaturgização (roteirização) para as mostras públicas organizava/estruturava o material gerado de modo improvisado, produzindo, gradualmente, configurações temporárias que reuniam cenas até então separadas. Esse trabalho era feito em coletivo, com todos elaborando conjuntamente as conexões possíveis entre ações e as possibilidades sobre onde começaríamos e terminaríamos o espetáculo.

É interessante pontuar que essa costura se guiava, para nós, por critérios compositivos em relação às ações. Explico. Se tínhamos um momento em que Rafael e eu arremessávamos bolinhas de papel um contra o outro, precisávamos encontrar, dentro do que já havíamos criado, o que se encaixava com aquele gesto em específico e que poderia, portanto, precedê-lo ou sucedê-lo. À medida que essas pequenas unidades dramáticas iam se aglutinando, uma sequência mais estável surgia. Buscávamos, então, as brechas onde se poderia inserir o que havia ficado de fora. O tempo todo, o papel se colocava como elemento central: era o que acontecia a ele que determinava como as cenas se conectavam.

A peça inteira pode ser narrada, na verdade, do ponto de vista do papel. No começo, ele não está presente em cena. Ele é trazido em pilhas, que são posicionadas dentro do quadrado cênico. Por acidente, uma delas cai ao chão. Começa-se, então, um jogo de transformar o papel em vários aviões. Os aviões são lançados, ora como brincadeira, ora como ataque. Isso prossegue até que se chega a uma dança com dois corpos que replicam os aviões. O cansaço pelo esforço físico dessa dança leva, então, esses corpos a usarem o papel para secar o suor. Ao

fazê-lo, amassam a folha molhada numa bolinha e começam a brincar de atirá-la contra a outra pessoa. A rivalidade atinge o nível do confronto e, no seu ápice, bombinhas são estouradas. O papel das bombinhas estouradas é colorido e tem um formato que lembra uma flor. Constrói-se com esse papel, então, um buquê. Logo em seguida, as flores são reproduzidas nos outros papéis, com os quais também se faz buquês – estes, maiores que os anteriores. Em meio a isso, uma das folhas de papel é recolhida e lida em voz baixa. Como afronta, os papéis no chão são lançados contra quem está lendo, na tentativa de forçar essa pessoa a ler alto. Esse movimento cresce, o quadrado vai diminuindo, e, ao fim, o espaço está tomado por dezenas de milhares de folhas, aviõezinhos e bolas de papel. Dessa estrutura *emerge* o tema da guerra e do conflito de gênero.

3.4 DIREÇÃO E DIRECIONALIDADE

Por fim, seria interessante que olhássemos brevemente a primeira ficha técnica que o espetáculo teve na estreia, em novembro de 2018.

Direção: *lepAp*

Cuidadoria: Andromeda, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Petra Peyerl, Rafael Rodrigues e Vinicius Medeiros

Orientação: Francisco Gaspar Neto

Co-orientação: Márcio Mattana

Quando nos reunimos para montá-la, havia um entendimento coletivo de que a obra não era uma criação nossa. Não éramos atrizes/atores, pois isso, para nós, estava ligado a uma ideia de teatro em que se representa algo. Pensávamos nós mesmos mais ou menos como atuadores (tomando de empréstimo o termo do Ói Nós Aqui Traveiz)³⁹, porque esse termo se ligava à noção de *agir*. Ainda assim, não se tratava exatamente disso.

Fernanda Eugenio e João Fiadeiro (2013) nomeiam es praticantes do jogo do MO_AND não como jogadores, mas como *gamekeepers*, apontando que não se trata de *criar* o jogo, e sim de *mantê-lo*. Para nós, do mesmo modo, nossa função em relação à peça era a de mantê-la, sustentá-la. Cogitamos assinar nossos nomes como “mantenedores”, porém isso não soava bem e não parecia corresponder com

³⁹ A noção de *atuador* provém também do fato de que a pessoa que faz parte do Ói Nós está envolvida em todos os níveis, inclusive no aspecto organizacional do espaço (como limpeza, por exemplo) (FISCHER, 2010, p. 65)

precisão ao que fazíamos. Chegamos, então, à palavra *cuidado*. Nossa tarefa era *cuidar* para que o espetáculo continuasse existindo – da mesma forma como se cuida de um jogo para que ele prossiga. Estabelecemos, assim, a relação cuidadocuradoria, cunhando o termo *cuidadoria*.

Além disso, a função direção levava a assinatura do espetáculo. Isso buscava dar corpo ao modo como enxergávamos o processo: a obra havia dirigido a si mesma e a nós, traçando seus próprios caminhos e nos manuseando para que viesse à existência. Nossa responsabilidade era assisti-la – prestar-lhe assistência –, nada mais. Isso nos tirava do lugar de agência de *artista-criadore*, levando-nos a emular, na peça, a experiência que vivíamos ao jogar. Melhor dizendo: jogar a peça como jogávamos no tabuleiro.

Nitza Tenenblat (2015) pontua que a função direção não tem necessariamente a ver com ter ou não ter uma pessoa destacada para exercê-la, mas sim com um tipo de qualidade de organização da cena. Para ela, a direção se constituiu como um ruído nos processos de criação em coletivo. Se esses processos almejavam um lugar de horizontalidade, alcançá-lo mantendo uma pessoa numa posição de tamanho poder – aparentemente – poderia ser uma contradição com o desejo coletivista. Tenenblat, ao estabelecer o termo *criação em coletivo* como definição dos processos que discutimos aqui – ou seja, como tendo a ver com a coletivização dos processos de significação e seus procedimentos metodológicos –, afirma que tal ideia pode (re)situar a compreensão da *variação da coletivização* em relação à direção. Nesse caso, isso se trataria não de uma “inequidade hierárquica entre funções, mas sim de possibilidades metodológicas distintas da contribuição particular de uma dada função (neste caso a do diretor ou diretora dentro do coletivo) (TENENBLAT, 2015, p. 4).

Independentemente de essa função estar associada a uma pessoa específica ou não, a autora contrapõe *direção* a *direcionalidade*. No primeiro caso, o coletivo estaria investigando a partir de uma proposição mais fechada advinda de um indivíduo, que pode ser uma estética, uma temática, uma dramaturgia etc. Alguns dos processos mais fundamentais de significação já teriam sido predefinidos. “Embora possa haver alto grau de propositividade, a flexibilidade não é extensiva a todos na mesma proporção” (TENENBLAT, 2015, p. 4). Isso porque há um *lugar a se chegar*, um objetivo final espetacular, desenhado por alguém, que pôs a criação em movimento. A direção assume, assim, a tarefa de editar, revisar e/ou redirecionar as

diferentes propostas das diversas áreas envolvidas no processo, escolhendo o que pertence e o que não pertence ao universo da peça. Tanto o ponto de saída quanto o de chegada já estão bem contornados.

Pode-se falar, por outro lado, em *direcionalidade* quando a direção não trabalha com essa linha reta entre ponto A e ponto B, mas *a partir* das diferentes proposições feitas no processo. Nesse caso, propositividade e flexibilidade estão mais equalizadas, pois as propostas são cumulativas: algo surge, o que é feito em seguida é resultado disso que surgiu, o que vem depois se dá em relação ao que o precedeu e assim por diante. “A trajetória e rumo da direção (no sentido mais amplo do termo) é [...] consequência direta dos diálogos entre proposições e das escolhas que surgem a partir disso” (TENENBLAT, 2015, p. 7). Há uma “busca flutuante”, que se dá justamente como um contínuo percorrer dos elementos emergentes e, entre eles, daqueles que carregam mais força de continuidade. A obra é, assim, *consequência*, é o que *veio a calhar* de acontecer; um *artefato do encontro*, como dizem Eugenio e Fiadeiro (2013), uma entre as muitas formulações/substanciações possíveis que o processo poderia ter tomado.

Ainda que *lepAp* tenha se tratado de uma criação fortemente ancorada na direcionalidade, e que, por isso, nos chamamos cuidadores e creditamos ao próprio espetáculo a direção, as situações de inscrição em editais de festivais e mostras, no entanto, foi forçando a ficha técnica a tomar outro rumo. Nos formulários, nos deparávamos com a necessidade de nomear uma direção pessoalizada, enviar a dramaturgia, colocar os nomes das pessoas do *elenco*... tínhamos receio de que manter a ficha com a qual havíamos estreado pudesse ser um empecilho para a inclusão da peça nesses eventos. Começamos, portanto, a fazer adaptações. Abandonamos a função direção, substituindo-a por “criação”, que passou a ser assinada pelo grupo. Trocamos “cuidadoria” por algo mais reconhecível e que, ainda assim, guardava relação com a maneira como nos enxergávamos: performers.

Com a aproximação de milene duenha, o grupo ganhou uma interlocutora. As várias trocas que tivemos a respeito da peça e do MO_AND fizeram com que passássemos a uma relação de colaboração; ela, portanto, tornou-se colaboradora. Vini Sant, que estava no início do grupo, porém havia se afastado, voltou a trabalhar conosco, dessa vez ocupando a função de técnico de som e luz, áreas nas quais nenhuma outra de nós detinha conhecimento. Francisco Gaspar, por sua vez,

passou de orientador de uma montagem de TCC a colaborador de uma obra teatral que havia deixado de ser somente universitária.

Por fim, acho interessante mencionar que *lepAp* já teve diferentes versões, as quais surgiram em razão da variação do trabalho à medida que era apresentado e do modo como as questões internas a ele se moviam toda vez que ele era retomado. Sempre havia algo a ser retrabalhado, modificado. Não se tratava de apenas lapidar os elementos de uma cena, mas às vezes reestruturávamos várias coisas a partir do que percebíamos que a peça ia se tornando.

Embora nunca tenhamos trabalhado com a técnica dos Ciclos Repère, como Francisco Gaspar havia sugerido, há uma relação entre o funcionamento dela e a experiência que vivemos com *lepAp*. No Repère, pensa-se o espetáculo teatral como sempre em processo, mesmo depois de ter sido apresentado. Como o próprio nome sugere, o processo de criação se estrutura enquanto ciclo(s), para os quais a palavra Repère funciona como acrônimo. Re = *Ressource* (Recurso); P = *Partition* (Partituração); È = *Èvaluation* (Avaliação); RE = *Représentation* (Apresentação).

Primeiro, parte-se de uma *fonte sensível* (*ressource sensible*), que pode ser uma música, um quadro, um poema, cartas, um desenho, um objeto etc. Trata-se de qualquer coisa que possa ser compartilhada entre os criadores e que não seja uma abstração, mas algo palpável, passível de ser apreendido pelos sentidos. Tendo o recurso sensível sido escolhido, começam as experimentações que levam a *partituras* (Partition), ou seja, pequenas estruturas. Essa fase se divide, na verdade, em duas: partitura exploratória e partitura sintética. A primeira está no terreno das improvisações livres, sem que se busque critérios de coerência. Já na segunda, trata-se de perceber repetições, reiteraões, recorrências que possam ser trabalhadas para produzir uma síntese que permita, à criação, avançar mais.

Tendo já uma quantidade suficiente de partituras, inicia-se a etapa de avaliação (*Èvaluation*), na qual a equipe analisa o material produzido e toma decisões em relação a ele: excluir, adicionar, modificar, aglutinar etc. É nessa fase que se percebe também se aquilo que está surgindo condiz com o que o grupo almeja produzir. Caso se perceba que ainda são precisos mais materiais, pode-se voltar à etapa de experimentação a fim de gerar novas cenas.

Por “fim”, vem a etapa da representação/apresentação (*Représentation*). É o momento de consolidação do espetáculo e de seu encontro com o público. A essa altura, a estrutura do trabalho já está estável. Embora possa sofrer variações, a peça

já está montada – pensando “montagem”, nesse caso, como um arranjo possível (porém não o único) das partes numa determinada composição.

Se coloquei a palavra “fim” entre aspas, no início do parágrafo anterior, é porque a ideia de *ciclo* no Repère, em sua relação com a criação, propõe que retornemos ao início depois de termos acabado. É possível trazer o espetáculo novamente para a sala de ensaio, após as apresentações, e transformá-lo numa fonte sensível, experimentando-o e expandindo-o mais por meio de novas partituras exploratórias e sintéticas. Foi esse mecanismo que fez com que a peça *La trilogie des Dragons* do Théâtre Repère estresse com pouco mais de uma hora de duração, em 1985, e chegasse a seis horas na versão final, apresentada em 1987. Parte do que é mexido na sala de ensaio tem a ver não só com desejos da equipe, mas com o *feedback* dos públicos com os quais o espetáculo tem contato.

Como eu disse, nunca pensamos nosso modo de operar enquanto similar ou igual aos Ciclos Repère⁴⁰. No entanto, a lógica de retomar o espetáculo e transformá-lo a partir das interferências que ele sofre em seu percurso de execuções é bastante similar. O quadro e o texto mostrados anteriormente eram mexidos na cena final da primeira versão. Jade surgia com um canetão vermelho, apagava os escritos em preto, deixando apenas os substantivos em vermelho, e trocava todos os “O” por “A”, mudando o gênero dessas palavras. Isso era uma resposta à provocação feita por Maíra Lour quando realizamos a mostra de processo, pois ela havia dito que desejava ver um “A” em cena. Mais tarde, o quadro tornou-se folhas de papel sobre uma placa de madeira. Na versão para a Mostra Emergente, ao invés de apagar o escrito, as mulheres rasgavam as partes em preto, arrancando-as. Depois, Jade seguia o percurso de alterar as vogais temáticas.

Quando estávamos prestes a fazer a temporada independente no TUC, em Curitiba, sentíamos que o quadro e o texto bíblico não faziam mais sentido, que produziam um ruído na peça. Não sabíamos, no entanto, o que colocar no lugar, pois eles cumpriam uma função importante na dramaturgia, causando uma mudança no percurso das ações, que levava ao desfecho de lançar os papéis. Era preciso achar algo que *fizesse* o mesmo, mas não *fosse* o mesmo. Chegamos, então, a uma cena em que as mulheres vão reduzindo o espaço dos homens pouco a pouco, até que eles fiquem presos num lugar minúsculo. Para fazer isso, era preciso construir

⁴⁰ Ainda assim, passamos brevemente por um de seus aspectos, a fonte sensível, em nossa vivência em fevereiro de 2018. Ver Anexo B.

algo que limitasse essa movimentação. Resolvemos criar um grande quadrado, que seria de fita vermelha (para facilitar a visualização contra o chão de linóleo dos teatros e também para replicar o vermelho do texto, que agora não entraria mais em cena), e esse quadrado precisaria diminuir até um tamanho mínimo para caberem apenas Rafael e eu. Para que o quadrado tivesse esse movimento no espetáculo, era preciso, portanto, que ele começasse grande. A questão, então, era em que momento da peça ele entraria. Tivemos de refazer o início.

Na estreia, eu entrava em cena com uma lanterna em mãos, sentava numa cadeira de madeira com folhas de papel dispostas à minha frente e lia o que estava escrito nelas em silêncio. Depois, a luz se acendia na outra cadeira e Jade começava a fazer aviõezinhos de papel. Na modificação que fizemos, todes já estão em cena desde o começo se aquecendo. As luzes estão acesas. Em dado momento, as mulheres começam a trazer de fora do espaço cênico as pilhas de papéis, colocando-as à frente da cadeira que será usada para apoiar os aviões. Elas se dividem pouco depois: uma parte começa a traçar no chão um quadrado com fita vermelha, fechando o espaço cênico, e a outra parte continua a trazer as folhas. Em dado momento, após o quadrado estar feito, Milena deixa uma parte da pilha de papéis cair no chão, as luzes se apagam, um foco se acende sobre a cadeira com aviões e a cena de Jade fazendo aviões começa. Ao longo do espetáculo, as mulheres transitam para fora e para dentro do quadrado, enquanto Rafael e eu ficamos “presos” nele até o fim.

Por fim, alguns textos, além dos do quadro, eram ditos na primeira versão do trabalho. À exceção da ordem “lê alto”, que aparece perto do final, nenhum deles permaneceu. Além disso, as bombinhas que se tornam flores também não estavam na primeira versão, surgindo só depois num ensaio. Quando fomos para o Itaú Cultural, aproveitamos a disponibilidade de equipamentos e testamos acoplar lapelas às cadeiras usadas em cena, para que os microfones captassem o ranger, os estalos, as batidas etc, e para que isso pudesse ser jogado ao vivo, com efeitos de som como *reverb*. A tentativa deu certo e isso passou a integrar o espetáculo.

Poderia me delongar bastante apontando as alterações que foram feitas na peça desde sua estreia em 2018. Esse desenvolvimento da obra com o tempo parece decorrer justamente da nossa relação com o lugar do jogo: tudo está sempre

em aberto, podendo ser alterado a qualquer momento⁴¹. As micromudanças às vezes são mesmo muito pequenas, requerendo poucas alterações, mas a percepção do próprio grupo em relação ao trabalho se altera de uma temporada para outra. É isso que faz com que precisemos sempre reinvestigá-lo, voltar a abri-lo. Como nunca há um *onde chegar* fixo, a abertura permanece.

No mais, sempre tivemos certa dificuldade em ensaiar o espetáculo por completo, pois, além de tudo isso, nossa relação em cena é, para todos os efeitos, uma prática também de jogo. Se, nas apresentações, há uma força que nos pressiona a “seguir o script” – há um público que espera uma obra, a divulgação da peça tem determinada informação de duração –, no ambiente privado do grupo, ou seja, no espaço de ensaio, nos permitimos a liberdade de desviar do foco. E foi precisamente um desvio que produziu *Tanya: experimento para um encontro*.

⁴¹ Mesmo quando algo não é alterado em definitivo no espetáculo, elementos novos, acidentais, surgem nas apresentações. Na Mostra Emergente, por exemplo, após a cena da dança e das quedas, que é bastante tensa e exaustiva fisicamente, um rapaz exclamou em voz alta: “nossa, finalmente eu consigo respirar”. Imediatamente, em resposta a ele, respiramos fundo, inspirando pelo nariz e soltando pela boca, em voz alta. Isso não durou mais que alguns segundos e nem mudou o curso das ações seguintes, mas foi um dado que nunca mais se repetiu, justamente porque o contexto em que ele se deu era de uma com-posição com o que alguém havia nos lançado enquanto posição-com. Era, portanto, uma ação situada.

4 TANYA: EXPERIMENTO PARA UM ENCONTRO

No princípio / toda língua é estrangeira.

(MARQUES, 2021, p. 64)

Tanya: experimento para um encontro é a segunda produção da TEATRO SECALHAR. Foi realizado dentro da 3ª Mostra Move: Grupos de Teatro, a convite do Grupo Obragem de Teatro (Curitiba/PR). O trabalho representou, para o grupo, um primeiro contato com a linguagem audiovisual, tratando-se de um espetáculo realizado ao vivo dentro de um espaço teatral e transmitido em vídeo por meio do canal do YouTube do Grupo Obragem. A estreia ocorreu no dia 3 de outubro de 2020. A ficha técnica em sua versão final e a sinopse foram organizadas assim:

FICHA TÉCNICA

Criação: TEATRO SECALHAR – Andromeda, Eduarda Camargo, Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues e Vinicius Medeiros

Performers: Jade Giaxa e Rafael Rodrigues

Cenário: Rafael Rodrigues

Figurino: Jade Giaxa

Sonoplastia: Karina Rozek

Iluminação e operação de luz: Vini Sant

Operação de som: Vinicius Medeiros

Contrarregragem: Milena Plahtyn e Vinicius Medeiros

Figura 14 – Imagem de divulgação da montagem



Fonte: Rodrigues (2020a).

SINOPSE

aqui, 1944: tanya surge entre distâncias, rastros, homens e instrumentos. a relação de morte e vida como dança-depoimento. revirar papéis, des-cobrir mortos, corpo-edificar rastros. a história escrita no papel e as ações que não se suprem na fala. uma investigação cirúrgica para produzir encontros.

4.1 GÊNERO E GUERRA: *HERSTORY*

Antes de falar sobre o processo, gostaria de explorar brevemente as temáticas pelas quais esse trabalho transitou, aproveitando a oportunidade para aprofundar discussões que haviam se anunciado ainda em *lepAp*.

Se, naquele espetáculo, tratávamos de uma *guerra qualquer*, ou seja, se a guerra funcionava como uma imagem abstraída de um fato concreto do mundo, em *Tanya* adentramos o cenário específico da Segunda Guerra Mundial. Não é, portanto, sobre uma generalidade, mas sim uma especificidade. Além disso, não tomamos a Segunda Guerra como um todo; pelo contrário, o que nos interessa é o lugar das mulheres na guerra. Dito com mais precisão: queríamos investigar o papel que as mulheres cumpriram na Segunda Guerra Mundial, especialmente as mulheres soviéticas. Essas coisas traçaram um mapa através do qual nos relacionamos com uma série de referências.

Quero me deter aqui brevemente sobre um debate que ganhou corpo ao longo do processo e que desembocaria no terceiro trabalho, *CRIPTA*, a saber, a relação da mulher com o espaço doméstico e o cuidado. Para isso, a fim de elaborar as questões pelas quais transitamos, recorro centralmente ao livro *Writing the Siege of Leningrad: Women's Diaries, Memoirs, and Documentary Prose* (2002), organizado por Cynthia Simons e Nina Perlina, em diálogo com a noção de *herstory*, abordada por Maria Brígida de Miranda (2017), e com o que escreve Svetlana Aleksievitch, escritora ucraniana, em *A guerra não tem rosto de mulher* (2016).

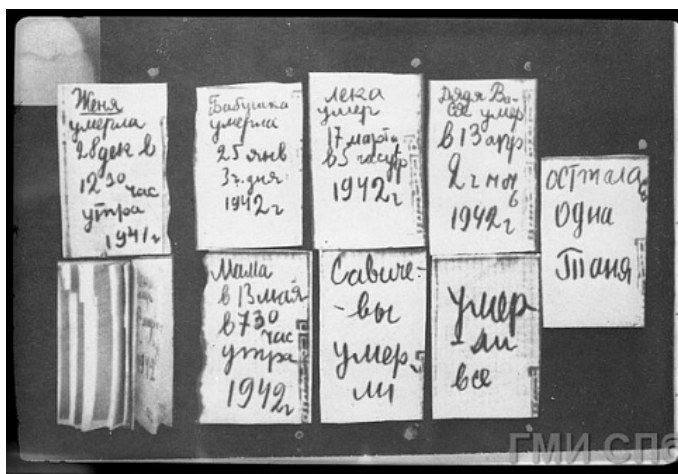
Tanya Savicheva, que dá nome ao trabalho, era uma garota soviética que viveu o Cerco de Leningrado. O Cerco foi uma ação do exército nazista para tentar invadir e conquistar a cidade de Leningrado com o objetivo político de impor uma derrota à União Soviética e tomar a produção da cidade, que respondia por um número considerável da produção na URSS. De setembro de 1941 a janeiro de 1944, as tropas nazistas mantiveram cativas as pessoas da cidade, bombardeando-a reiteradamente por dias e noites a fio. Os soviéticos conseguiram criar uma linha de acesso (constantemente sob risco) à cidade, chamada *Estrada da*

vida, por onde era possível transportar alguma quantidade de suprimento. A cidade sofreu severamente de desabastecimento de alimentos em função do bloqueio, o que levou centenas de civis à morte.

Tanya Savicheva tinha onze anos quando do início do Cerco. Em cinco meses, de dezembro de 1941 a maio de 1942, praticamente sua família inteira faleceu devido às condições extremas de frio e fome. Apenas sua irmã, Nina, e seu irmão, Mikhail, sobreviveram, pois haviam conseguido sair da cidade. Tanya anotou em uma agenda telefônica os dias e horários das mortes de cada uma das pessoas de sua casa – sete, no total. A última morte foi a de sua mãe, Mariya Ignatievna Savicheva, no dia 13 de maio de 1942. “Os Savicheva estão mortos./Todos estão mortos./Só Tanya sobreviveu”. Essas eram as últimas linhas de seu caderno de anotações, que mais tarde, recuperado por Nina, veio a ser usado como prova nos julgamentos de Nuremberg das atrocidades cometidas pelos nazistas durante a guerra.

Após a morte de sua mãe, Tanya foi cuidada pelos vizinhos. Em agosto de 1942, foi resgatada de Leningrado e levada a Krasny Bor. Em maio de 1944, gravemente doente, foi internada. Ela morreria em julho do mesmo ano, vítima de tuberculose intestinal. Seu diário – como ficou conhecido posteriormente o caderno – encontra-se hoje no Museu Estatal da História de São Petersburgo (antiga Leningrado). A partir desse relato biográfico, adentramos o universo das mulheres na guerra.

Figura 15 – Reprodução do diário de Tanya Savicheva



Fonte: Museu Estatal da História de São Petersburgo.

Quando pensamos na história em geral, tendemos a imaginá-la de modo desgenerificado, como se ela fosse um fato que se desse independentemente das relações de gênero nela presentes. Se muito, tomamos esse espaço como essencialmente masculino, pensando-o, mais centralmente no caso da guerra, a partir da perspectiva do soldado – que é homem e jovem – lutando pelo seu país. Ao fazermos isso, não apenas damos menos importância à experiência que outros corpos (como idosos, crianças e mulheres) podem ter com o contexto do conflito, como, na verdade, corremos o risco de assumir, ainda que inadvertidamente, que essas *histórias* (no plural) sequer existem.

É para jogar luz a apagamentos dessa natureza que Maria Brígida de Miranda (2017) traz para o debate o termo *herstory*, cunhado pela estadunidense Robin Morgan. Ao discutir o teatro feminista em Florianópolis/SC, a autora busca reunir experiências que se aglutinam ao redor do debate de gênero na cena, explicitando o fato de que mulheres também fazem teatro e contribuem significativamente para o avanço das práticas nesse campo, tanto em termos artísticos quanto políticos. Há, assim, uma história dessas mulheres a ser contada, uma *herstory*.

A *herstory* apresenta-se como um contraponto à *history*. É um jogo linguístico, possível no inglês, que Morgan faz com o *his* (dele) presente em *history*, propondo que a história pode ser contada também a partir do ponto de vista dela (her), ou seja, pode vir a ser uma *herstory*. Assume-se, assim, uma “perspectiva feminista na narrativa dos fatos” (MIRANDA, 2017, p. 4), que revela justamente os relatos e ações escondidos pelo sexismo. Nesse mesmo sentido caminham, por exemplo, pesquisadoras como Silvia Federici, cuja produção busca pensar especificamente a experiência da mulher no capitalismo, aprofundando a própria caracterização do sistema ao descrever como ele se organiza a *partir de* e *organiza as* categorias sociais específicas⁴².

Se tomarmos a *herstory* como foco, veremos que é possível narrar a Segunda Guerra – e, no nosso caso, o Cerco de Leningrado – através das mulheres que viveram esses eventos. Cynthia Simmons e Nina Perlina, em *Writing the Siege*,

⁴² Silvia Federici teve três obras suas traduzidas para o português no Brasil: *O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017), *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, revolução e luta feminista* (2019) e *Reencantando o mundo: feminismo e a política dos comuns* (2022). Todos foram traduzidos pelo Coletivo Sycorax e publicados pela Editora Elefante.

lançam-se nessa empreitada, pois entendem que, no caso desse evento histórico, há uma lacuna a ser preenchida.

Um vácuo notável permanece, todavia, na literatura historiográfica: descrições e análises que enfoquem especificamente as atividades e ações das mulheres, as quais compunham a maior parte da população civil de Leningrado ao longo do cerco. (SIMMONS; PERLINA, 2002, posição 84, tradução nossa)⁴³

O esforço das duas autoras nessa obra é precisamente contribuir com a visibilização e o reconhecimento da experiência feminina na guerra, utilizando-se, para tanto, de diários e anotações produzidos naquela época pelas mulheres que viviam o Cerco de Leningrado – também conhecidas como *blokadnitsy*⁴⁴. Em setembro de 1941, a população de Leningrado tinha aproximadamente 3,3 milhões de pessoas. Quando o bloqueio começou, no dia 8 daquele mês, apenas 636.000 habitantes haviam sido evacuados. Das 2,6 milhões de pessoas que ficaram na cidade, cerca de 1 milhão eram crianças e mulheres que deveriam ter saído (SIMMONS; PERLINA, 2002, posição 141).

As mulheres que ficaram tiveram de se desdobrar em diversos serviços diferentes. Não havia proibição de que se alistassem para ir ao campo de batalha; houve, inclusive, incentivo para que elas se voluntariassem. Ainda assim, dado o fato de que a maioria das pessoas que foram para o campo de batalha eram homens, às mulheres foi delegada a execução de tarefas gerais importantes da cidade. Elas substituíram seus maridos e irmãos nas fábricas, trabalhando onze horas por dia, e eram treinadas militarmente⁴⁵ nos entre turnos para defender essas fábricas caso as tropas nazistas invadissem a cidade (SIMMONS; PERLINA, 2002, posição 125).

⁴³ “A conspicuous void, however, has remained in the historical literature: description and analysis that focus specifically on the activities and attitudes of women, who made up a large majority of Leningrad’s civilian population during the siege”.

⁴⁴ O projeto de fotografia de Jill Bough, *Blokadnitsy Project*, documenta histórias dessas mulheres. A artista entrevistou algumas das sobreviventes do Cerco e teve também acesso às suas casas, registrando os itens de decoração, os utensílios, a arquitetura etc. Pode-se acessar o trabalho por este link: <http://jillboughphoto.com/projects/blokadnitsy-project/>.

⁴⁵ A respeito da atuação militar das soviéticas na Segunda Guerra Mundial, é interessante a história das Bruxas da Noite, aviadoras que compunham um regimento de aviões bombardeiros usados nos combates. Muitas delas foram condecoradas como Heroínas da União Soviética. A biografia de Lyudmilla Pavlichenko, fanco-atiradora soviética responsável por matar 309 soldados nazistas, é também emblemática da participação das mulheres soviéticas na guerra. Quando perguntada sobre seu feito de ter matado tantos homens, Lyudmilla respondeu: “não eram homens, eram nazistas”.

Foram também montadas brigadas para a realização de atividades como limpeza dos espaços de trabalho, reparos em roupas e calçados e instalação de lavanderias, banheiros, chuveiros e *warming stations*⁴⁶.

Eram principalmente mulheres e garotas que compunham essas brigadas, cuja ação também incluía levar comida até as pessoas que estavam fracas demais para ir para o trabalho, limpar seus apartamentos, tentar conseguir um lar para crianças órfãs, montar creches nas fábricas e organizar funerais. (SIMMONS; PERLINA, 2002, posição 224, tradução nossa)⁴⁷

Svetlana Aleksievitch publicou livros em que recolhe relatos de pessoas que vivenciaram a guerra. Recebeu, em 2015, como reconhecimento de seu trabalho, o Prêmio Nobel de Literatura, tornando-se a 14ª mulher a ser premiada⁴⁸. Em *As últimas testemunhas*, publicado em 1985, ela reúne as falas de pessoas adultas contando suas experiências com os conflitos armados quando ainda eram crianças. Já em *A guerra não tem rosto de mulher*, publicado no mesmo ano, Svetlana busca um ponto de vista feminino sobre a Segunda Guerra Mundial. “Quero escrever a história dessa guerra. A história das mulheres” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 14). Reproduzo aqui uma citação mais longa de parte do texto introdutório do livro. Acho mais interessante ler diretamente o que a autora escreve do que o meu relato sobre sua escrita. Já se verá o porquê.

Durante dois anos, mais do que fazer entrevistas e tomar notas, eu fiquei pensando. Lendo. Sobre o que será meu livro? Ah, mais um livro sobre a guerra... Para quê? Já aconteceram milhares de guerras — pequenas e grandes, famosas e desconhecidas. E o que se escreveu sobre elas é ainda mais numeroso. Mas... Foi escrito por homens e sobre homens, isso ficou claro na hora. Tudo o que sabemos da guerra conhecemos por uma “voz masculina”. Somos todos prisioneiros de representações e sensações “masculinas” da guerra. Das palavras “masculinas”. Já as mulheres estão caladas. Ninguém, além de mim, fazia perguntas para minha avó. Para minha mãe. Até as que estiveram no front estão caladas. Se de repente começam a lembrar, contam não a guerra “feminina”, mas a “masculina”. Seguem o cânone. E só em casa, ou depois de derramar alguma lágrima junto às amigas do front, elas começam a falar da sua guerra, que eu desconhecia. Não só eu, todos nós. Em minhas viagens jornalísticas, mais de uma vez fui testemunha, a única ouvinte de textos absolutamente novos. E experimentava um espanto igual ao de minha infância. Nesses relatos transparecia o esgar monstruoso do mistério... Quando as mulheres falam,

⁴⁶ *Warming station* é um lugar onde as pessoas podem ficar para se aquecerem, uma necessidade grande em meio ao inverno rigoroso russo.

⁴⁷ “It was primarily girls and women who composed these brigades, which also took food to those too weak to come to work, cleaned their apartments, attempted to place orphaned children in homes, set up child care centers in their factories, and arranged for burial of corpses”.

⁴⁸ O prêmio foi criado em 1901. Das 118 pessoas vencedoras até 2011, 102 são homens e apenas 16 são mulheres.

não aparece nunca, ou quase nunca, aquilo que estamos acostumados a ler e escutar: como umas pessoas heroicamente mataram outras e venceram. Ou perderam. Qual foi a técnica e quais eram os generais. Os relatos femininos são outros e falam de outras coisas. A guerra “feminina” tem suas próprias cores, cheiros, sua iluminação e seu espaço sentimental. Suas próprias palavras. Nela, não há heróis nem façanhas incríveis, há apenas pessoas ocupadas com uma tarefa desumanamente humana. E ali não sofrem apenas elas (as pessoas!), mas também a terra, os pássaros, as árvores. Todos os que vivem conosco na terra. Sofrem sem palavras, o que é ainda mais terrível. (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 12)

Foi a partir da *herstory* da guerra que tentamos investigar e construir Tanya.

4.2 O INÍCIO DO PERCURSO

Em fevereiro de 2019, pouco mais de dois meses depois da estreia de *lepAp*, estávamos nos preparando para a apresentação desse espetáculo na Semana de Caloures da FAP. Após as férias de fim de ano, havíamos retomado os ensaios da montagem. Neles, no entanto, identificamos um problema: nunca conseguíamos ensaiar “até o fim”, ou seja, nunca passávamos a peça inteira. Sempre surgia algo no meio do caminho, e como permanecíamos em estado de jogo, esses pequenos acidentes sempre nos tomavam. Quando nos dávamos conta, estávamos a criar “novas cenas”. Sabíamos, no entanto, que precisávamos afinar o trabalho, aparar algumas arestas.

Chegamos ao ensaio naquela terça-feira, 19 de fevereiro de 2019, decididos a ensaiar. Não daríamos espaço a devaneios, desvios, outras coisas que não o roteiro/dramaturgia já fixado do espetáculo. Apresentaríamos dali a alguns dias, e havia pendências a serem resolvidas. Não foi o que aconteceu, no entanto.

No meio da passagem de cenas, em um momento em que Rafael e Milena circulavam o espaço, correndo como dois aviões, começamos a lançar as bolinhas de papel pelo ar. De repente, dado o contexto da guerra, era como se uma infinidade de bombas estivesse caindo do céu. E elas caíam. Caíam. Caíam sem parar. Aos poucos, um novo jogo foi se instaurando. A repetição propriamente dita das cenas foi interrompida. A guerra, da qual muitas vezes havíamos falado antes, tomou corpo; e, tomando corpo, tomou também conta do espaço.

As luzes se apagaram. Começamos a montar, no chão, uma espécie de trilha, um caminho. De repente, comecei a falar. Disse que aquele caminho era, na verdade, uma pista de decolagem de aviões soviéticos. Narrei que eles saíam dali

para lutar na Segunda Guerra, que à noite era preciso acender velas, pois muitas vezes não havia energia elétrica e aquele era o único jeito de dar visibilidade a quem pilotava o avião. Andromeda, ao mesmo tempo, decolava e pousava aviões de papel naquela pista improvisada.

A cena de Rafael e Milena como aviões sempre finaliza com as duas se trombando de frente, de onde tinham início as quedas. Naquele dia, Milena e Fernanda ficaram de frente uma para a outra. Eu, então, comecei a refazer, com os corpos delas, a cena de Pina Bausch. Arrumava os braços de Fernanda em volta de Milena enquanto narrava que ali estavam uma mãe e uma filha que não haviam podido se despedir, pois teriam sido capturadas pelas tropas nazistas. Os soldados haviam colocado elas em duas fileiras de fuzilamento diferentes, que foram posicionadas de frente uma para a outra. Tudo que elas mais desejavam era terem podido se abraçar naqueles momentos finais. Eu pedi que Milena e Fernanda se abraçassem. Em seguida, começamos a velar o corpo de Fernanda, contornando-o com as bolinhas de papel, que agora haviam se convertido em flores. Rafael recolheu um dos cadernos e começou a ler um dos textos que estavam nele, que coincidentemente falava sobre conflito e guerra. Ao término da leitura, interrompemos a improvisação.

Ficamos aturridos naquele ensaio. Algo muito importante havia acontecido, mas compreendíamos que aquela matéria precisaria ser trabalhada posteriormente: *lepAp* tinha produzido um excesso maior do que poderia comportar, fazendo com que uma nova investigação brotasse. Após a apresentação na Semana de Caloures da FAP, começamos a voltar os olhos para isso que havia surgido. Enviamos em nosso grupo do WhatsApp *links* de vídeos, imagens e textos que pareciam se relacionar com aquela cena. No meio disso, Rafael mandou uma imagem que mostrava as datas do diário de Tanya Savicheva. O texto estava em espanhol. Não conhecíamos Tanya, tampouco sua história, porém as datas e o idioma, somados, retomavam elementos que estavam presentes àquela altura em *lepAp*, o que foi tomado também como indicativo de que estávamos seguindo no rumo “certo”. A posição se firmou quando Milena comentou que sua mãe se chamava Tania e que teria recebido esse nome justamente em homenagem a uma mulher soviética. Tivemos certeza, então, de que era para Tanya Savicheva que deveríamos rumar.

Em março, recebemos o convite para integrarmos a 3ª edição da Mostra Emergente, uma mostra independente de Curitiba que tinha como foco

apresentações de artistas e grupos que estavam surgindo na cidade com trabalhos autorais e inéditos. O convite era para que apresentássemos *lepAp* em uma pequena temporada de quatro dias, realizássemos uma oficina gratuita a fim de compartilhar procedimentos criativos e que também propuséssemos um debate ou conversa pública que abarcasse de algum modo nossa criação. Essas atividades ocorreriam nos meses de julho e agosto. Além de todas as artistas convidadas apresentarem seus trabalhos, elas deveriam também participar da produção geral da mostra, cuja proposta era ser construída coletivamente. Em função dessas tarefas, voltamos nosso foco com intensidade à nossa preparação para esse evento, interrompendo, portanto, as investigações de Tanya.

Rafael, em julho, sugeriu um “amigo secreto de performances”. A ideia era que cada uma elaborasse, a partir do que vínhamos discutindo, uma proposta de ação, que seria executada por outra pessoa. Para que não escolhêssemos a quem nossa proposição se direcionaria, ele propôs que enviássemos todas para sua mãe e ela seria responsável por redirecioná-las a nós. Desse modo, não saberíamos quem recebeu nossa proposta, e a pessoa destinatária, por sua vez, também desconheceria a autoria daquilo. Foram criadas seis proposições (Anexo D) que haveriam de resultar em seis ações diferentes.

Essas apresentações, todavia, só ocorreriam no final de outubro devido à agenda do grupo com *lepAp*. Nos reunimos, naquele mês, na casa de Jade para mostrarmos o que havíamos criado a partir desse exercício. Acontecia nossa primeira mostra interna de produções individuais, algo que viria, mais tarde, a se tornar uma tônica do processo de criação de *CRIPTA*.

A partir desse material, decidimos produzir um craft a fim de mapearmos o que havia nesse conjunto de coisas. Em dezembro, então, criamos o craft e derivamos dele um enunciado:

gRaFiNeCrOpSiA eSpAsMáTiCa HiAtAnDo-A

De forma bastante resumida, esse enunciado tentava condensar o movimento intermitente (espasmódico) que aparecia em todas as seis performances. Esse movimento era relativo a um escrever sobre morte, um escrever que era um tipo de necrópsia. Por isso, criamos a palavra “grafinecropsia”. Essa escrita, por sua vez, produzia lacunas, buracos, hiatos pela sua própria intermitência. Tais hiatos eram

relativos à figura feminina tanto de Tanya quanto das mulheres sobre as quais vínhamos falando. Desse modo, tratava-se de um A que precisava ser muito bem marcado; maiúsculo, portanto. Por fim, era preciso que o enunciado performasse, ele mesmo, esse movimento de subida e descida de intensidade, de contínuos retornos e interrupções. Minúsculas e maiúsculas deveriam se intercalar, orientando-se pela necessidade de que o A ao fim do enunciado fosse, como já dito, maiúsculo.

Depois de termos finalizado esse enunciado, compreendemos que eram necessários ainda um novo craft e um novo enunciado para a cena que havia dado início à investigação de Tanya, a saber, aquela que tinha sido criada em meio ao ensaio de *lepAp* em fevereiro de 2019. Surgiu, então, a formulação:

HESTORIADOR A PERCURS(AR) PISTAS DESTROÇABRAÇADAS

Fazendo mais uma vez o exercício de desdobrar sinteticamente essa frase, começamos pelas pistas. Ela representava simultaneamente o fato de que, ao lidar com aqueles relatos, tentávamos buscar indicações possíveis de por onde seguir, e que haviam sido criadas, com papéis, pistas pelas quais se percorria o espaço. A figura que surgiu naquela improvisação era nitidamente um narrador, alguém que contava uma história. Essa história, embora contivesse um aspecto real, pois tratava de uma situação histórica factual, era também uma ficção, reunindo elementos inventados naquele momento. Em português, faz-se a distinção entre **história** e **estória**. A primeira diz respeito à “história com H maiúsculo”, ou seja, aos eventos que verdadeiramente ocorreram no mundo; a segunda, por sua vez, denomina as narrativas ficcionais, que embora possam colher elementos do real para se constituírem, são, em última instância, uma invenção de um autor. Como na cena que havia surgido essas duas coisas se imbricavam, optamos por manter o H e substituir o I pelo E para que realidade e ficção pudessem coexistir.

Entendemos que essa figura do *historiador* era quem percorria tais pistas, reunindo-as num relato. Ele fazia, então, um percurso. Outro dado importante que havia aparecido na cena era a intensidade da respiração das performers, sempre muito ruidosa. O percurso, portanto, trazia consigo um arfar. Era necessário evidenciar o *ar*. Finalmente, as pistas que esse historiador estava a percurs(ar) eram esparsas, desconexas. Vinham de destroços de uma guerra. O abraço era

também um elemento central naquela cena, na história da mãe e da filha que não puderam se abraçar. Os destroços eram também uma espécie de abraço; as pistas, portanto, eram simultaneamente destroço e abraço.

Devido à demanda de nos prepararmos para as apresentações de *lepAp* que ocorreriam em janeiro de 2020 em São Paulo, interrompemos outra vez o processo de criação. No começo de fevereiro de 2020, tendo retornado a Curitiba, nos encontramos para fazer as reperformances de ambos os enunciados. Dividimos o grupo em dois trios: Jade, Rafa e eu; Fernanda, Karina e Milena. Nós ficamos com o hestoriador, enquanto as meninas ficaram com o grafinecropsia⁴⁹.

Àquela altura, começaram as movimentações para a organização da *temporada-ocupação AND Brasil 2020, Curitiba, Edição 1 – (ALTER)AÇÕES: OUTRAR, (RE)INVENTAR, MUNDIFICAR, OFERTAR – MO_AND E PROCESSOS DE CRIAÇÃO*. O evento seria realizado por Fernanda Eugenio em parceria com milene duenha, Francisco Gaspar Neto e a TEATRO SECALHAR. Nós havíamos nos inscrito para apresentar *Tanya* no Fringe do Festival de Curitiba em abril, em caráter de abertura de processo. No evento do AND Lab, que aconteceria num espaço independente da cidade, o Ap da 13, testaríamos a cena a ser realizada no Fringe. Logo após, haveria uma conversa com Fernanda e as pessoas presentes para debatermos o uso do Modo Operativo AND em criações artísticas. Com esses eventos em vista, passamos a tentar organizar uma estrutura cênica com o material que havíamos levantado até então.

Figura 16 – Captura de tela da divulgação da apresentação de *Tanya* no Fringe do Festival de Curitiba de 2020. Retirada do guia digital do festival.

⁴⁹ As reperformances podem ser visualizadas nos seguintes links: <https://www.youtube.com/watch?v=V2z6GHSoUuU&list=WL&index=25> (Hestoriador) e https://www.youtube.com/watch?v=cnc4sxQ_9Cg&list=WL&index=24 (Grafinecropsia).

TANYA: EXPERIMENTOS PARA UM ENCONTRO

EXPERIMENTAL

TUC - Teatro Universitário de Curitiba:
02/04 14:00 | 03/04 17:00 | 04/04 20:00 | 05/04 11:00

Aqui, 1944: guerra e uma agenda velha de contatos em cujas páginas se escreveu nomes e datas. revirar papéis, revirar nove nomes. isto é um convite para um gesto de aproximação, isto é uma primeira posição para encontrarmos tanya. quando-onde ela está? como ela está?

Teatro Secalhar | Elenco: Andromeda, Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues



Fonte: Elaborada pelo autor (2020).

Nessa investigação, que se estendeu por fevereiro, chegamos, no início de março, a uma cena que consistia em uma placa de acrílico sustentada nas laterais por Rafael, Andromeda e eu (sendo que Andromeda e eu nos revezávamos). Abaixo, havia uma fonte de luz direcionada para cima, que fazia com que o que se colocasse sobre a placa fosse projetado como sombra no teto. Milena e Fernanda Peyerl, usando luvas cirúrgicas, manuseavam cabelos de modo a formar o contorno de uma figura humana.

A temporada-ocupação estava programada para acontecer entre os dias 14 e 18 de março e contava ainda com: um encontro itinerante⁵⁰ de MO_AND aberto ao público, no Ap da 13, que a TEATRO SECALHAR e Francisco Gaspar conduziram em dois turnos, manhã e tarde; uma pequena oficina ministrada por Fernanda Eugenio na Casa Hoffmann; e o lançamento do *Caixa-livro AND* (2019) em Curitiba. Por fim, haveria uma residência em formato retiro na Ilha do Mel, restrita a pesquisadores do MO_AND.

O encontro itinerante foi realizado no dia 14 de março de 2020, conforme programado. No entanto, a Covid-19 já começava a se espalhar no Brasil e os fechamentos e *lockdowns* mundo afora apontavam para um cenário de interrupção de eventos, bem como restrições a viagens domésticas e internacionais. Fernanda Eugenio já estava no Brasil, finalizando as ações do AND Lab no Rio de Janeiro. Não sabíamos exatamente quando seria decretada a quarentena, mas era provável

⁵⁰ Os encontros itinerantes eram uma proposta do AND Lab Curitiba de encontros com não-praticantes de MO_AND, inclusive de outras áreas que não as artes cênicas, para praticar os jogos de estúdio. Havíamos realizado esse evento em outras três ocasiões: uma, em colaboração com o grupo de pesquisa Arrumação (coordenado por Francisco Gaspar), na escola Guido Viaro, com adolescentes estudantes da instituição; a segunda, no Estúdio Galeria TEIX, uma galeria de artes visuais independente; a terceira, com estudantes de arquitetura, na Casa 4 Ventos.

que isso ocorresse muito em breve. Temíamos que não haveria tempo de realizar a temporada-ocupação e que Fernanda ficaria presa no Brasil, sem poder voltar à sua casa em Portugal. Face a esse cenário, concluímos que a melhor atitude a se tomar era suspender temporariamente a programação da semana até que a quarentena chegasse ao fim – o que pensávamos, como todos, que ocorreria dentro de duas semanas, no mais tardar, um mês. Não poderíamos estar mais enganados.

4.3 LIDANDO COM A DISTÂNCIA: O PROCESSO

Logo no início da quarentena, Rafael, a partir de uma ideia que teve observando a prática de milene duenha, propôs uma ação que chamou *Encontro: espera*. Pediu às pessoas do grupo que se observassem individualmente naquele momento, pensando como estávamos, em quais espaços da casa (que agora habitávamos 24 horas por dia, sete dias por semana) mais ficávamos, quais imagens emergiam. Haveria uma tarefa por dia, durante cinco dias, e depois apresentaríamos ao grupo nossas produções. Embora essa proposição guardasse relação com o processo, ela não tinha por objetivo levantar material propriamente cênico. Sua função era manter o grupo sintonizado naquele período de separação e distanciamento abruptos.

Quando nos demos conta de que não retornaríamos à presencialidade num futuro próximo, começamos a buscar estratégias para seguirmos com o processo remotamente. As ferramentas de videoconferência, como Zoom e Google Meet, começavam a ganhar força como modo de contornar a impossibilidade dos encontros presenciais. Universidades, empresas, escolas, amigos, famílias faziam reuniões e atividades via chamadas de vídeo. Os grupos de teatro também iam aos poucos se aproximando dessas ferramentas a fim de manterem suas atividades.

Retornamos ao que tínhamos até então como produção de cena, ou seja, o que apresentaríamos na mostra de processo em março. Tudo que possuíamos de registro daquele momento era uma foto com a placa de acrílico, as luvas cirúrgicas e algumas tranças de cabelo sobre ele. Propusemos que partíssemos daquela imagem e, como num jogo de MO_AND, a tomássemos como primeira posição. Alguém, então, faria espontaneamente uma segunda posição, compondo com ela.

Figura 17 – Registro de ensaio em Curitiba/PR



Fonte: Elaborada pelo autor (2019).

O que ocorreu, todavia, é que essa posição demorou a vir. Esperamos um tanto, mas nada surgia. Rafael, então, em dado momento, disse que tinha algo a nos mostrar. Nos reunimos em uma reunião virtual e ele executou uma ação em que, sob uma luz bem baixa e de contra – de modo que víamos apenas sua silhueta –, aparou com um barbeador elétrico todos os pelos de seu corpo sobre o tampo de vidro da mesa de sua sala. Foi um momento muito tocante para o grupo todo. Mais uma vez, acordamos que alguém produziria uma resposta a isso, o que nunca aconteceu.

Eduarda Camargo, que trabalhava com audiovisual e já era próxima ao grupo, tendo sido responsável pela filmagem de *lepAp* contemplada no edital RespirArte da Funarte previamente mencionado, passou a integrar o coletivo. Pedimos a ela que fizesse uma videoarte com os registros das performances do amigo secreto que havia ocorrido em outubro do ano anterior. Intitulamos o trabalho *Tanya II*, e, embora ele nunca tenha sido publicado, nos mostrou caminhos trilháveis em meio ao distanciamento imposto pela pandemia.

Decidimos, percebendo ser possível criar virtualmente, que estreariamos um trabalho no final daquele ano, do modo que fosse possível, mesmo que de maneira independente. Apesar de termos aprovado um projeto no Mecenato Subsidiado de Curitiba (do qual falaremos no próximo capítulo), não tínhamos conseguido, por problemas com a captadora, abrir o projeto no início daquele ano. Precisaríamos esperar até o fim do ano para tentar novamente e, caso conseguíssemos, iniciariamos a captação no começo de 2021. Esse seria precisamente o projeto que daria origem ao terceiro trabalho do grupo, *CRIPTA*.

Para que pudéssemos produzir material cênico, decidimos realizar seminários em que cada pessoa elaboraria sua relação com o que vínhamos trabalhando. Esses seminários poderiam tanto tomar uma forma mais tradicional, uma apresentação/exposição de ideias e referências, quanto se constituir enquanto proposta artística.

O primeiro deles, realizado no dia 5 de junho de 2020, foi o de Fernanda. A ele se seguiram, em ordem, os de Rafael (19 de junho), Milena (26 de junho), o meu (3 de julho), Karina (10 de julho), Andromeda (17 de julho), Eduarda (31 de julho) e Jade (13 de agosto). Um resumo dos seminários pode ser encontrado no Anexo E. Como é possível notar, essa parte do processo se estendeu por pouco mais de dois

meses, devido a diversos fatores, inclusive de ordem organizativa. Foi nesse meio tempo, no dia 28 de julho, que recebemos o convite absolutamente inesperado para participarmos da Mostra Move. Mais à frente, quando discutirmos a questão da profissionalização e das funções, falarei mais sobre os impactos desse evento no trabalho.

Naquele momento, quando fomos chamados para compor a programação ficamos felícidíssimos. Além de estarmos, enfim, nos inserindo no circuito profissional da cidade, surgia justamente a oportunidade de trazermos a público o trabalho que vínhamos desenvolvendo. Embora havéssemos já decidido estreá-lo no fim daquele ano, o convite funcionou como incentivo e propulsor para as investigações. Após as conversas com as companhias envolvidas na mostra, decidiu-se que abriríamos a programação no dia 3 de outubro, ou seja, tínhamos dois meses para levantar a obra.

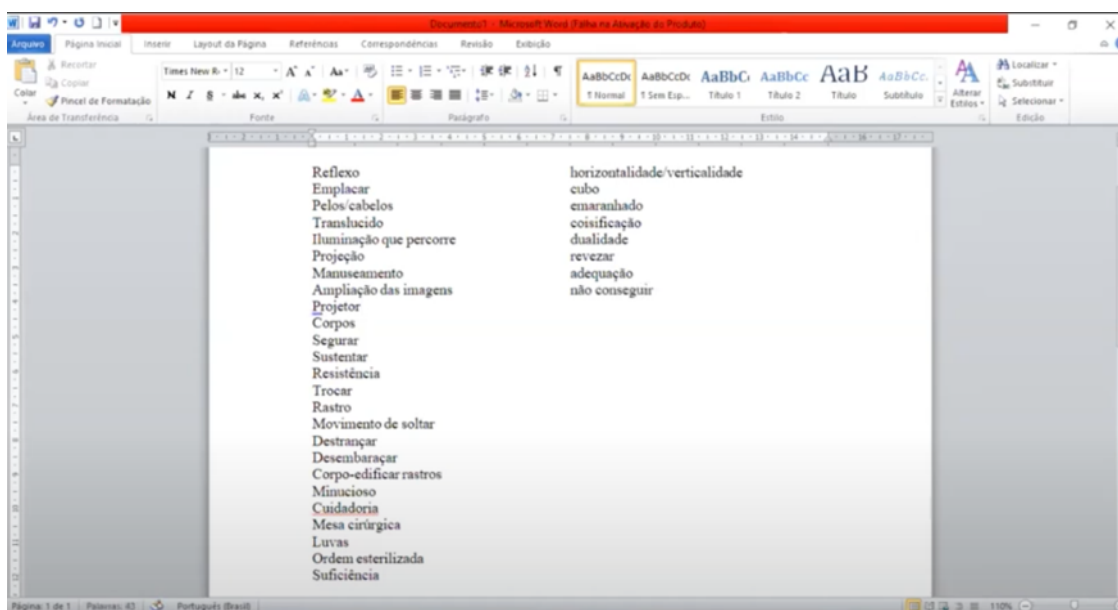
Em meados de agosto, começamos a discutir como construir a encenação. Pensamos em remapear o que tínhamos até então para encontrarmos os sentidos que o material apontava. Começamos a levantar palavras que remetiam àquelas coisas. Lacuna, relatos, corpos. Rafael sugeriu que fizéssemos um craft para a cena do acrílico e a partir desse craft criássemos um enunciado. Karina, no entanto, colocou outro ponto de vista. Ela acreditava que já tínhamos bastante coisa produzida e que talvez fosse mais proveitoso tentar organizar tudo. Jade defendeu o uso do craft, dizendo que ele atuava como uma espécie de oráculo, podendo nos mostrar potências que estavam escondidas. Rafael propôs que elaborássemos uma segunda posição à cena do acrílico. Chegamos ao consenso de produzir uma dramaturgia buscando conectar as discussões e criações pelas quais havíamos passado até ali.

Falamos, ali, sobre a figura da boneca que Rafael havia feito em seu seminário: qual poderia ser o papel dela na cena. Levantamos gestos, sons, objetos. Desde a execução do enunciado grafinecropsia, o cabelo havia se instaurado como uma matéria central na investigação (apareceu na performance de Rafael, assim como nos seminários de Karina e Jade), similarmente ao que fora o papel em *lepAp*. Havíamos decidido usar o cabelo já na mostra de processo de março de 2020, porque tínhamos a expectativa de que ele viesse a servir em cena, mesmo que não soubéssemos como.

Num encontro posterior, ao qual comparecerem Andromeda, Jade, Milena, Rafael e eu (que cheguei mais tarde), pensamos, a partir de uma proposta de Rafael, que *Tanya* poderia se construir “sobre os destroços de *lepAp*”, uma vez que esse processo de criação havia partido de *lepAp*, e, mais especificamente, da questão da guerra colocada naquele trabalho. O que *lepAp* tinha, então, de destroços? Folhas de papel sulfite e bombinhas estouradas.

Jade comentou que tinha dificuldade em fazer as coisas sem craft e enunciado. Milena e Andromeda concordaram. Milena perguntou: que mal faria um enunciado? Disse que não era como se apenas aquelas quatro pessoas reunidas ali pudessem de fato resolver a dramaturgia. Seria necessário o grupo todo. Elus decidiram por enunciar a cena de acrílico, tentando compreender o que a constituía fundamentalmente. Iniciaram o trabalho de fazer uma longa lista de palavras.

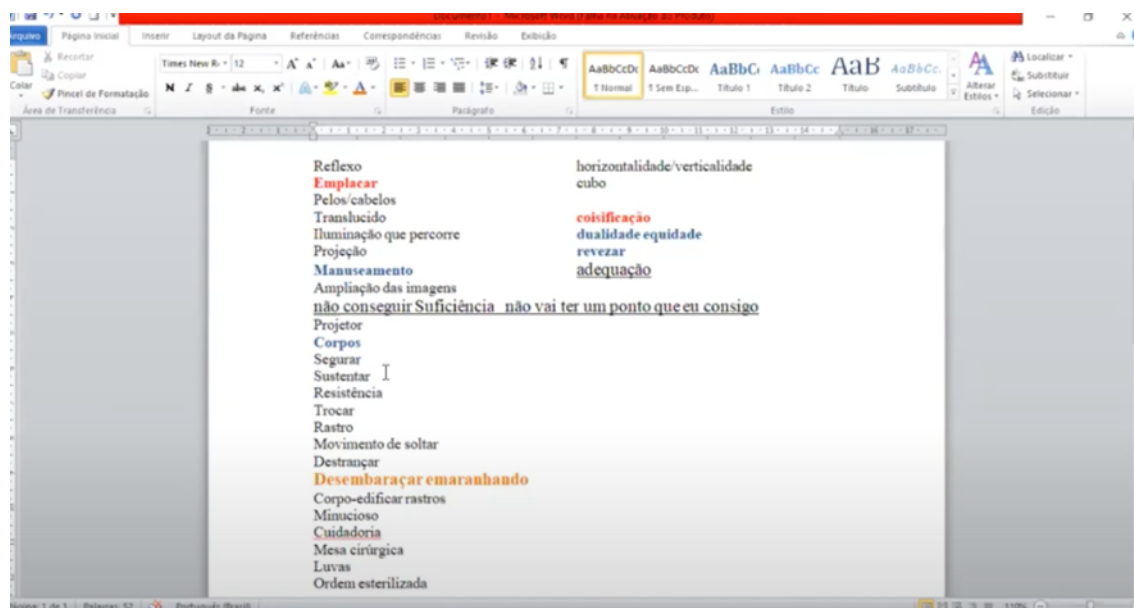
Figura 18 – Captura de tela mostrando o craft em processo de construção



Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

Elus iam, aos poucos, começando a juntar o que parecia se avizinhar mais, selecionando as palavras, afunilando o craft e elaborando já um esboço de enunciado. Para isso, faziam uso de cores e tamanhos diferentes de fonte.

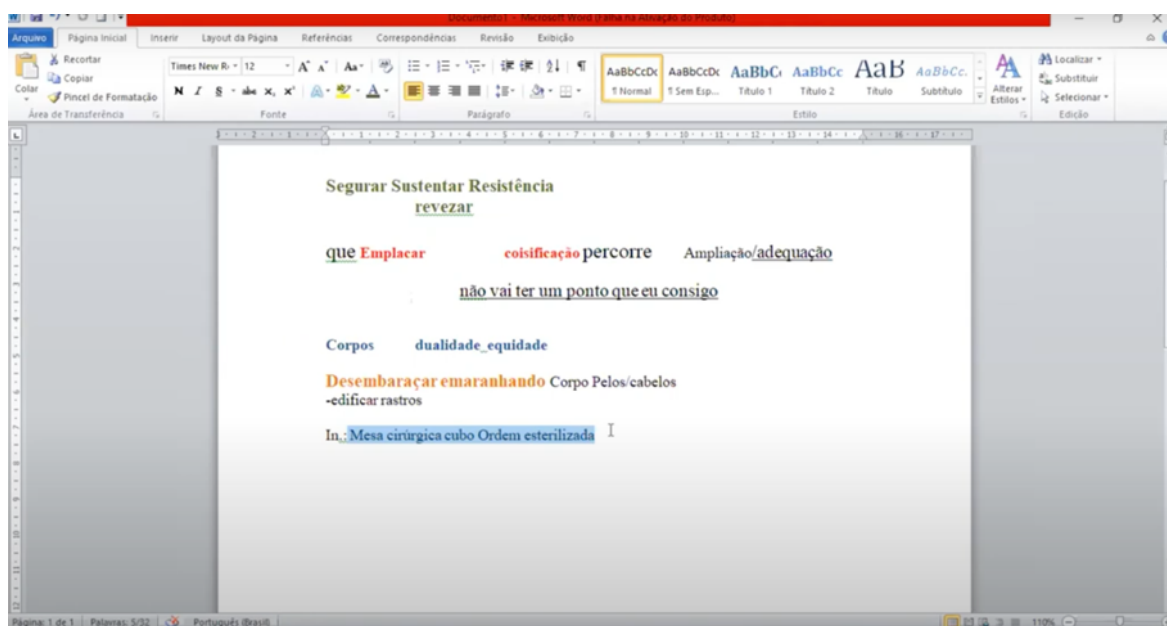
Figura 19 – Captura de tela mostrando a continuidade do processo de construção do craft



Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

Elus também deletavam e adicionavam termos do modo que julgavam pertinente, de acordo com o sentido que o mapeamento ia tomando em sua relação com a matéria que ele estava a descrever.

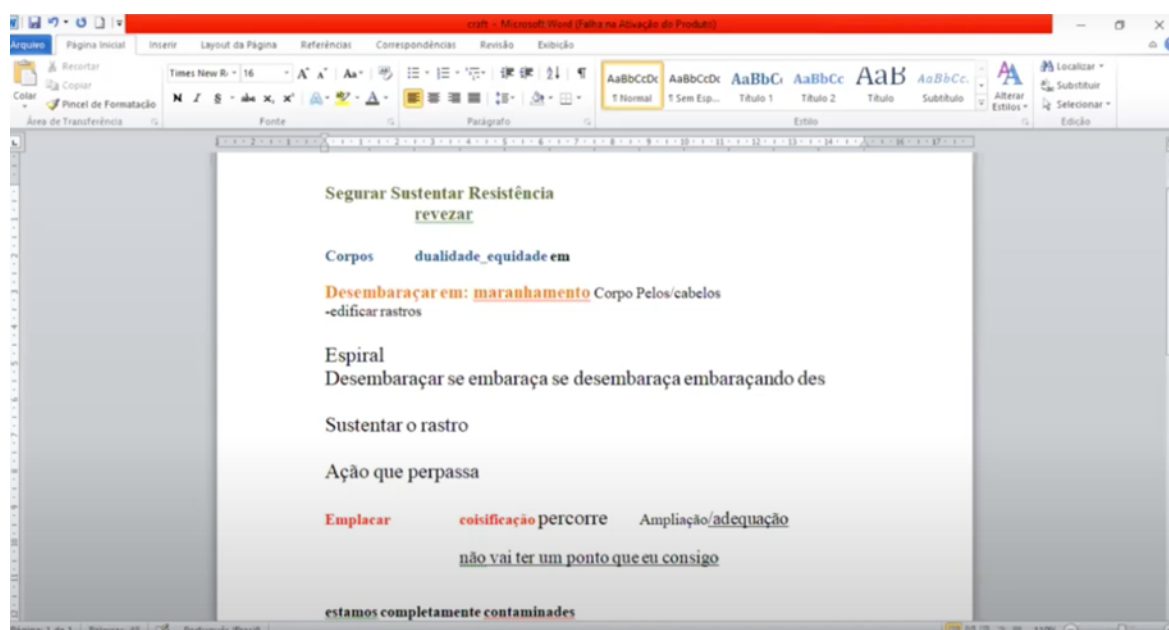
Figura 20 – Captura de tela mostrando a continuidade do processo de construção do craft



Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

À medida que esse processo avançava, ia-se passando naturalmente à construção do enunciado em si, sem que houvesse uma linha bem definida que dividisse essas duas coisas. Na conversa, o cabelo e o gesto de desembaraçá-lo iam ganhando corpo. Percebemos que estávamos nós também embaraçados nesses fios: o desembaraçar deles nos embaraçava, nos emaranhava. Aos poucos, foi-se chegando a uma pré-frase que desse conta disso.

Figura 21 – Captura de tela mostrando o início da formação do enunciado



Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

O enunciado foi tomando forma, acompanhando a discussão da relação com o cabelo e como essa relação era um emaranhado, um embaraçamento. Além disso, levamos em conta que estávamos trabalhando, naquela cena do acrílico, com uma projeção, e havia um esforço concreto, físico, para sustentar a superfície que possibilitava a projeção. Pelo manuseamento cuidadoso com luvas cirúrgicas, a assepsia tornava-se também um elemento muito importante. Buscava-se evitar a contaminação, mas, ao mesmo tempo, nos contaminávamos com aquela matéria que investigávamos⁵¹. A assepsia era, portanto, impossível.

⁵¹ As metáforas de contaminação orbitaram esse processo, que ocorreu inteiramente dentro da pandemia. Nunca foi nosso objetivo, todavia, abordar o tema da Covid-19, e inclusive, percebendo essa possível interpretação, tentamos fugir ativamente de signos que pudessem remeter diretamente a ele.

A discussão levou-nos ao seguinte enunciado:

sustentar projetado do desembaraçar inasséptico em : maranhamento

Como a própria formulação, apesar de muito precisa, fosse ainda insuficiente diante do evento, descobrimos que ordená-la de um modo diferente na página poderia dar a ela mais força. Sua disposição “no papel” (nesse caso, na tela do computador) reproduziria as próprias tranças de cabelo.

Figura 22 – Captura de tela do enunciado produzido para a cena inicial de *Tanya*

s	p	d	d	i	e	:	m
u	r	o	e	n	m		a
s	o		s	a			r
t	j		e	s			a
e	e		m	s			n
n	t		b	é			h
t	a		a	p			a
a	d		r	t			m
r	o		a	i			e
			ç	c			n
			a	o			t
			r				o

Fonte: Elaborada pelo autor (2020).

Milena comentou que existe uma sensação de fim de enunciado, que é o momento em que olhamos para a frase-força produzida e ela parece carregar com precisão o movimento do jogo que ela descreve-performa. Concordamos todes que estávamos exatamente com essa sensação.

Nos encontros finais de agosto de 2020, tentamos montar uma dramaturgia que partisse desse enunciado e pudesse condensar as ações mais interessantes que haviam aparecido até então. Concomitantemente, falávamos sobre figurino, possibilidades de cenário, sonoplastia e sobre como a câmera poderia operar nos recortes da cena e do corpo. Uma ideia geral da obra ia surgindo. O primeiro “texto” apareceu no dia 25 de agosto.

Àquela altura, abriu-se a possibilidade de ensaios presenciais no espaço do Grupo Obragem ou de uma companhia parceira, a Trupe Ave Lola. Em face das restrições impostas pela pandemia, foi-nos solicitado, assim como às outras companhias, que tivéssemos até três pessoas em cena. Es integrantes do grupo haviam feito deslocamentos ou estavam em isolamento bastante estrito naquele período. Eu me encontrava em São Paulo, na casa da minha família; Fernanda tinha voltado também para sua casa, em Santa Catarina; Karina preferia não participar presencialmente por receio de se contaminar.

Até ali, como vimos, o trabalho tinha se encaminhado na relação com os cabelos. Pensamos que a ação executada por Rafael, de raspar os pelos do corpo, poderia compor a obra. Além disso, decidimos usar a placa de acrílico suspensa – colocando-a sobre o encosto de duas cadeiras. Jade havia dito que também se dispunha a depilar-se inteiramente, inclusive cabelos. Optamos, então, por deixar em cena somente Rafael, Jade e Milena, que atuaria como contraponto. Logo, entretanto, entendemos que Milena estava deslocada naquela relação; se ela fosse ao teatro, seria apenas para manusear provisoriamente luz ou câmera, o que de fato provou-se necessário. Eu retornaria a Curitiba quando a data da apresentação estivesse mais próxima e participaria presencialmente, a fim de auxiliar na parte técnica da montagem.

Havia chegado o momento das experimentações *in loco*, para “testar” a dramaturgia estabelecida. Na primeira semana de setembro, a pouco mais de um mês da estreia, aconteceu o primeiro ensaio presencial com Rafael e Jade no espaço do Grupo Obragem. O restante do grupo participou por videochamada. Nas experimentações, es dues distanciaram-se do roteiro elaborado e jogaram com os papéis e o espaço. Voltaram as ações para a figura da boneca, dando a ela a centralidade na cena. Construíram, usando as folhas e uma escada que encontraram no lugar, um protótipo do que viria a se tornar o cenário futuramente. Essa composição se tornou a imagem de divulgação apresentada no início do capítulo.

Figura 23 – Estrutura construída por Rafael e Jade no ensaio



Fonte: Rodrigues (2020b).

Nos ensaios seguintes, Rafael pensou em uma estrutura de “caixa”: três lonas pretas penduradas nas varas do teatro, formando um cubo, e, sobre elas, colados, os milhares de papéis de *IepAp*. Continuamos a ensaiar do mesmo modo, com Rafael e Jade no espaço e o restante do grupo à distância. Karina sugeriu que es dues não ficassem presas à nossa presença, pois isso poderia atrapalhar o desenvolvimento das investigações presenciais que vinham fazendo. Seria mais proveitoso, segundo ela, que nos ocupássemos, à distância, de fazer outras tarefas na criação da obra, como a sonoplastia, e que pensássemos em indicações de cena.

Figura 24 – Cenário montado



Fonte: Elaborada pelo autor (2020).

Com base nas experimentações, elaboramos um roteiro novo, que foi testado. Contávamos com a existência de uma segunda câmera, o que permitiria que a boneca tivesse um ponto de vista da cena e que se alternasse entre dois planos diferentes no momento da transmissão. Por impossibilidades técnicas da própria mostra, no entanto, tivemos de trabalhar com apenas um equipamento e pensar, portanto, como ele se moveria pelo espaço, o que captaria, em que sequência etc.

Testamos inserir texto falado em cena, pois achávamos importante que os papéis, que continham em si muitos textos, ganhassem outra presença, fossem “ativados”. Jade, especialmente, acreditava ser necessário fazê-lo⁵². Ela experimentou sentar-se e ler relatos retirados do livro de Svetlana, dando foco na história da garota do vestido vermelho. A fala, todavia, “quebrava” a cena, destoando muito do resto que era feito. Havia, ainda assim, a vontade de explicitar do que falávamos naquele espetáculo – mulheres e crianças na Segunda Guerra Mundial –, algo que não poderia ser facilmente compreendido pelo público a partir do que estava disponível como cena até então.

Com aquelas narrativas, no entanto, enfrentávamos o problema dos direitos autorais. Não sabíamos se poderíamos usá-las na íntegra em cena ou se, para fazê-lo, precisaríamos obter liberação. Tendo em vista que Milena tinha uma história pessoal que envolvia a Segunda Guerra – além do nome de sua mãe, sua avó havia passado por essa guerra, mudando-se para o Brasil – comentamos que ela poderia, caso se sentisse à vontade, escrever uma narrativa a respeito disso. A intenção, no entanto, não era colocar aquela biografia em cena, mas fazê-la se imbricar nas histórias do livro de Svetlana, bem como outros materiais pelos quais havíamos transitado.

O escrito foi posto em cena do mesmo modo que o anterior, com Jade lendo. Embora todes concordassem que o texto era ótimo (e, de fato, era excepcional), havia um receio, especialmente por parte de Karina, que estivéssemos “explicando demais” a obra. Ela acreditava que corríamos o risco de cair em certo sentimentalismo e fechar demais os sentidos possíveis do trabalho. Havia também algo muito teatral na leitura, que contrastava de modo negativo com o todo. Um

⁵² Milena, citando João Fiadeiro, disse que o papel precisava “justificar a existência dele em ato”. Ela disse que provavelmente era isso que Jade estava querendo expressar.

impasse se estabelecia. Ela comentou rapidamente que sentia como se às vezes estivesse “tudo ok” e, de repente, ela chegava com uma posição contrária. Ainda assim, sustentou que, se o texto fosse utilizado, deveríamos encontrar um modo mais “performativo” de incluí-lo. Àquela altura, ela trabalhava num áudio para a peça que costurasse falas nossas contando aquela primeira cena, da narração, a qual havia gerado o trabalho⁵³.

Concordamos, então, em não fazer uso daqueles textos, mas permaneceu a necessidade de que os papéis entrassem na composição, pois ali eles estavam “sobrando”. Interrompemos essa discussão, no entanto, porque existiam outras demandas. A Mostra nos solicitava uma sinopse e uma ficha técnica para o trabalho. Conversamos sobre as duas coisas, tentando elaborá-las, e chegamos ao resultado que será apresentado no fim do capítulo.

No ensaio seguinte, experimentamos novamente a estrutura dramatúrgica já estabelecida. Ressurgiu, obviamente, a questão não resolvida: o que fazer com os papéis? Rafael sugeriu que reparássemos no que tínhamos. Percebemos que estávamos falando, essencialmente, de bonecos e da duplicação deles. Tínhamos a boneca, os bonecos feitos com fios de cabelos e as sombras de bonecos. Jade usava pedaços de carvão para contornar seu próprio corpo no chão. Por que não, então, usar as folhas para fazer um grande boneco de papel sobre a placa de acrílico? Mais: por que não usar o fundo do cubo para desenhar a silhueta de Rafael? Assim, Jade poderia seguir desenhando no chão, depois na parede, até chegar a ele? Por que não recortar a silhueta feita na parede, em 2D, colocá-la sobre a placa e transformá-la, amassando o papel, num boneco 3D feito justamente de papel?

A ideia foi bem aceita, pois fazia sentido com todo o resto das ações. Jade e ele testaram-na e vimos que realmente funcionava. Por outro lado, pairavam ainda incertezas acerca da dramaturgia final, de qual ordem as coisas seguiriam, do tempo que levariam e de como a câmera atuaria revelando as imagens. Eu disse que, tendo sido decididos aqueles elementos da composição, era hora de apostarmos nossas fichas naquele caminho, pois já não tínhamos mais tempo para muitos

⁵³ Em maio de 2020, a fim de recapitular aquele momento para o qual não dispúnhamos de nenhum tipo de registro, criamos um grupo “efêmero” no WhatsApp. Cada um mandou áudios e textos falando sobre o que se lembrava a respeito daquele dia. Fomos, desse modo, traçando coletivamente o percurso daquela cena. Havíamos definido um prazo para que essa tarefa fosse feita: uma semana. Depois disso, o grupo seria fechado, permanecendo apenas como registro. Foi com isso, e também com trechos das gravações de nossos encontros, que Karina construiu o áudio.

testes. Pontuei que era, sim, possível que não desse certo, que o resultado não fosse bom, mas que “tava tudo certo se desse errado”. Faltavam onze dias para a apresentação e ainda era preciso treinar a operadora de câmera, finalizar o cenário (que demandou muitas horas de trabalho para ser feito), criar a iluminação, ensaiar com todos os elementos e lapidar as ações.

No ensaio seguinte, tentamos novamente alinhar o percurso da cena. Foram sugeridas novas experimentações, já que ainda estava tudo muito “chapado”, linear, sem ritmo. Fernanda comentou que sentia falta de ver Jade mais presente em cena, que ela havia se apagado um pouco. Eu me opus a novas experimentações. Afirmiei que o mais importante era “fechar” o trabalho. Tínhamos 30 minutos de espetáculo. Rafael achava pouco, pensava que, pelo valor que estávamos recebendo e pelo mínimo estabelecido pela mostra (20 minutos), deveríamos aumentar a duração.

Surgiram mais sugestões do que se fazer, de como “resolver a cena”: retomar ações anteriores, criar ações novas etc. Não chegamos a um consenso. Rafael disse que poderíamos, cada um, elaborar individualmente posições para ele e Jade. Eu sugeri que fizéssemos um craft para tentarmos mapear o que havia ali. Disse que, obviamente, esse teria de ser um exercício individual, uma espécie de “tarefa de casa”, pois não havia tempo para fazê-lo coletivamente. Encerramos o ensaio. Tudo certo, nada resolvido.

Após as conversas com a equipe técnica que fazia a operação da câmera e a transmissão de áudio e vídeo, ensaiamos mais alguns dias até a estreia. A Mostra havia decidido fazer um ensaio geral no dia anterior à estreia com a câmera e o áudio, a fim de gravar o trabalho para, caso ocorresse algum problema com a transmissão ao vivo, a filmagem pudesse ser exibida no lugar. Tivemos dificuldade em dar instruções precisas, posto que a cena ainda não estava plenamente resolvida.

Ao final daquele último ensaio, conversamos sobre as impressões que tivemos. Havia consenso de que as imagens eram bonitas, imersivas, bem elaboradas, mas o tempo era distendido demais. Os 30 minutos eram muito. Percebemos que vídeo e teatro tinham realmente uma temporalidade diferente. Fernanda comentou que a duração desgastava a coisa, que, por ser um trabalho audiovisual, era mais fácil “perder” o público que no teatro. Karina teve uma percepção diferente: para ela, embora houvesse mesmo algum desgaste, era interessante ver o corpo de Rafael se alterando gradualmente em microexpressões,

no suor, na respiração etc.; o tempo mais longo, portanto, produzia um bom resultado. Eu comentei que as coisas estavam boas, mas que, naquele tempo, a montagem ficava chata, alongada demais.

Decidimos reduzir um pouco a duração. Estreamos com um trabalho de cerca de 25 minutos.

4.4 OS SENTIDOS DO PROCESSO

Até então, tendo apenas a experiência de *lepAp*, permanecíamos pensando o grupo como um coletivo sem divisões de funções. A única coisa que tínhamos assumido, desde meados de 2019, era a necessidade de pessoas que cuidassem da produção, já que estávamos nos inscrevendo em editais para circulação do espetáculo. Durante boa parte do processo de *Tanya: experimento para um encontro* – que, como vimos, teve diversas idas e vindas –, também não havia nenhum tipo de separação entre quem faria o quê artisticamente. A decisão de ter pessoas no espaço e outras de maneira remota, no entanto, causaria uma espécie de diferenciação no grupo. Pela primeira vez desde que havíamos começado a trabalhar juntas, no final de 2017, havia uma divisão entre quem estava em cena e quem não estava. Surgia, portanto, ainda que de maneira muito incipiente e como consequência de uma requisição externa a nós, um tipo de diferenciação que se poderia chamar de diferenciação de função. Rafael e Jade tornavam-se performers, enquanto algumas pessoas passariam, mais tarde, a trabalhar em outras áreas.

Ao longo dos encontros híbridos, essa “cisão” se aprofundou, produzindo consequências tanto em termos do material produzido, quanto no próprio modo do processo operar. A princípio, entendendo a complexidade daquela montagem diante do pouco tempo que teríamos para ensaiá-la, havíamos combinado de estabelecer uma dramaturgia prévia e dela derivaríamos outras cenas. Nos inspirávamos no que havia ocorrido em *lepAp*: ali, construir roteiros para os dois momentos de abertura pública do processo havia nos ajudado a organizar o material que viria a estruturar o trabalho final em sua primeira versão. Discutimos diversas possibilidades de dramaturgia, mantendo sempre em mente a relação com a câmera. Como, pela primeira vez, teríamos a chance de explorar os artifícios do vídeo, queríamos fazer o melhor uso possível do jogo de câmeras e da sonoridade.

O protótipo de dramaturgia, conforme já descrito, nasceu das conversas que vínhamos tendo sobre a relação dos corpos com os pelos corporais, o gesto de depilação etc. Em *IepAp*, havíamos descoberto modos pelos quais craft e enunciado poderiam colaborar com o direcionamento da cena. Como não tínhamos um diretores ou dramaturgo – ou seja, alguém que estivesse responsável pela *costura* dos materiais cênicos –, era preciso buscar coletivamente o que as diferentes produções poderiam ter em comum. Mais que isso: era preciso *traçar o comum*, seguir seus contornos e agir para trazê-lo à existência.

No entanto, mesmo elencando ações que gostaríamos de executar, tão logo Rafael e Jade começaram de fato a experimentar ações no espaço, o roteiro foi posto de lado, privilegiando-se a investigação *in loco* em detrimento do que havia sido previamente estabelecido. Isso, acredito, nos revela um aspecto importante do modo de criação no grupo, que se repetirá com mais intensidade – e, dessa vez, conflituosamente – em *CRIPTA*, a saber, a prioridade da experiência improvisacional, no *aqui e agora*, sobre o que se produz fora disso. Havia sempre um tensionamento de difícil solução na questão da finalização da dramaturgia. As contribuições de todos eram colocadas coletivamente e muitas vezes via-se uma profusão de indicações que não ganhavam corpo de fato.

A questão mais primordial com os processos de criação em coletivo reside não na obra, mas no processo. O que se coletiviza, acima de tudo, não é a autoria sobre a criação, mas sobre o processo. Como diz Trotta (2008, p. 95), “a autoria coletiva poderia ser definida então como o processo pelo qual um conjunto de artistas trabalha na formação de um modo de criação”. Ou seja, o desafio maior, talvez, é *criar um modo de criar*, e, nesse modo de criar, encontrar uma obra.

Debatemos previamente aqui como a improvisação assume um caráter essencial na criação teatral em coletivo, posto que a dramaturgia, enquanto organizadora privilegiada da encenação, tem sua posição hierárquica em alguma medida igualada ao potencial criativo da atuação. Como diz Antônio Araújo (2018): o dramaturgo começa a experienciar a precariedade de seu trabalho, assim como todo o conjunto daqueles envolvidos numa mesma empreitada. No próprio surgimento do diretor-encenador, antes da criação em coletivo, já havia sido posto em questão o *textocentrismo*, pois, antes, a encenação era entendida como dependente da dramaturgia, reflexo direto dela – falar de *história do teatro* era, aliás, falar de *história da dramaturgia* –, mas agora o texto dramático deixou de ditar a cena, e o

encenador-diretor tornou-se a pessoa incumbida de “revelar a obra” por meio da encenação (LEHMANN, 2007, p. 80). Numa contraposição a isso, como Margot Berthold (2011, p. 533) elabora, o diretor-encenador possuía três responsabilidades: “a primeira [é] tradicional: servir à obra. A segunda é levar a obra adiante, prolongando o trabalho do autor. A terceira, desafiar a obra”.

Nas criações em coletivo, ambas as posições – dramaturgia e direção – são rearticuladas a partir da experimentação coletiva improvisacional. Por causa disso, grupos, ainda que partam de algum texto, tendem a pôr mais ênfase na experimentação em sala de ensaio como mecanismo pelo qual se pode gerar material cênico. Rosyane Trotta nomeia isso como *cenocentrismo*:

os artistas envolvidos se colocam diante da cena em processo. [...] A equipe se lança ao espaço sem roteiro ou texto de base [...] e no processo se definem os elementos relativos à dramaturgia e ao espetáculo, sendo quase sempre impossível separar as duas instâncias. (TROTТА, 2008, p. 236)

Isso gera dificuldades muito concretas de fixação e lapidação do material produzido ao longo do processo de criação. Vemos, por exemplo, na narrativa sobre o percurso de montagem de *O Paraíso Perdido* (1992), primeiro trabalho do Teatro da Vertigem, que havia certo desespero das atrizes/atores com a dificuldade de ensaiar a peça, mesmo diante da iminente estreia, porque a todo momento a dramaturgia trazia uma nova cena ou modificava uma cena já fixada antes (ARAÚJO, 2011). Diferentemente de um modelo textocêntrico, nesse tipo de criação corre-se mais riscos.

O cenocentrismo envolve longos períodos de uma dedicação intensiva, lida com o risco e com o espaço vazio, geradores de dúvidas e conflitos, antíteses de valores e conceitos como segurança, estabilidade, êxito, produto. Ele desapropria territórios, especialidades e autonomias. (TROTТА, 2008, p. 298)

Ainda que isso seja uma tendência geral do modo de criação em coletivo, ao qual nos filiamos, penso que ela *per se* não explica a postura que a TEATRO SECALHAR tomou em relação à dramaturgia nesse trabalho. Acredito que esse posicionamento está diretamente relacionado à forma que o grupo enxerga o Modo Operativo AND e a influência que ele exerce na ética adotada em nossos processos criativos. Essa relação, do modo como a vejo, se estrutura em três aspectos: 1) a tendência do grupo a misturar ensaio e experimentação; 2) o compromisso do

MO_AND com a manutenção da abertura e da explicitude das regras; 3) uma predisposição da companhia a entrar em “modo jogo”, ou seja, a fazer jogo com, virtualmente, qualquer coisa que apareça.

O primeiro desse aspecto havia ocorrido em *lepAp*, sendo ele uma herança do processo de criação daquela montagem, afinal, a inteireza desse espetáculo surgiu em experimentações que sequer eram previamente acordadas; entrava-se no espaço de trabalho e, de repente, um jogo acontecia. Quanto às regras dos jogos, é interessante o apontamento que João Fiadeiro (FIADEIRO *apud* PAZ; GONCALVES, 2011) faz a respeito da dificuldade, tanto do MO_AND quanto da Composição em Tempo Real (CTR), de fixar uma estrutura estável e repetível. Traduzindo para os termos desta pesquisa: essas duas técnicas podem levar a uma tensão entre estabilidade e instabilidade que resulta numa contradição para quem as usa na criação de obras teatrais, sendo que a repetição (exceto nos casos de espetáculos de improvisação) é condição *sine qua non*. Não à toa consideramos por diversas vezes abrir espaço para que o público interferisse na cena em *lepAp*, pois percebíamos esse descompasso entre o ensaiado e o momento presente da apresentação. Por fim, o terceiro aspecto parece ser fruto de uma convergência, talvez ao acaso, de pessoas que estão sempre dispostas a jogar, que sentem prazer em fazê-lo e se dispõem a isso. milene duenha disse ao grupo algumas vezes que somos “muito ágeis”, que ela não consegue “nos acompanhar”, justamente por essa nossa característica.

Penso, porém, que existiram ainda dois outros fatores determinantes para a insistência na continuidade das experimentações. Primeiramente, quando começamos a trabalhar no espaço do Grupo Obragem, estávamos há quase seis meses sem qualquer contato físico e sem entrar numa sala de ensaio. Havia muita saudade do piso do linóleo, das arquibancadas, do contato próximo, de criar cenas. A chance de fazer tais coisas pela primeira vez em tanto tempo não poderia de modo algum ser desperdiçada. Se, por um lado, abandonávamos o roteiro, por outro vivíamos naqueles encontros híbridos momentos muito importantes de retorno ao “antigo normal”, àquilo que havíamos perdido e agora tínhamos a oportunidade de recuperar: a presencialidade.

Em segundo lugar, havia a questão incontornável da ausência de duas funções estruturantes da cena: a dramaturgia e a direção. Não coletivizar essas posições, como já vimos, parecia um problema. Coletivizar, no entanto, significava

ter de discutir, sempre em grupo e exaustivamente, a encenação, ou seja, a estrutura do espetáculo como um todo. Essa também é uma configuração de grupo legada de *IepAp*, pois nenhuma função além de “performers” e “criação” foi reconhecida⁵⁴. Todas as pessoas se ocuparam de tudo ao mesmo tempo. Isso era visto, à época, como índice da nossa horizontalidade. No processo de *Tanya*, numa reunião em agosto, dissemos que a ausência de funções fazia com que não houvesse alguém que desse a palavra final. As decisões eram tomadas a partir de um “afinamento da atenção”. Jade afirmou que não tínhamos funções específicas justamente para que não hierarquizássemos as coisas.

Mas será mesmo que não há hierarquia, que ela não se impõe de algum modo? Se admitimos que nas criações em coletivo a sala de ensaio é onde centralmente se produz material, e se, em nosso caso especificamente, não houve uma diretores ou dramaturgue designada a interferir nesse espaço para direcionar a criação neste ou naquele sentido ou organizar o material para devolvê-lo como proposta, a prioridade é dada justamente à atuação – entendendo atuação, aqui, num sentido expandido. Quem produz material para ser dramaturgizado e encenado é, essencialmente, quem atua. Como não havia uma instância de deliberação fora do encontro coletivo em sala de ensaio, ficava-se de certo modo à mercê dela. No entanto, isso que era criado tendia sempre a se espalhar em múltiplas direções, resistindo – como o *MO_AND* resiste – a fixações de qualquer ordem. Mas é preciso “fechar” a obra em algum momento. Como se faz isso nesse contexto?

A questão da estruturação da obra está diretamente relacionada a quanto tempo se tem para criar, ensaiar e estreiar. Prazos podem tanto servir para fazer o espetáculo avançar, como um motivador – a “pressão suave” da qual falam Anne Bogart e Tina Landau (2019) –, quanto podá-lo em suas possibilidades, diminuindo sua qualidade artística. Se o grupo conseguir tirar proveito do tempo reduzido para aprimorar seu próprio processo criativo, tornando-o mais encaminhativo, pode-se chegar a uma encenação com certa agilidade, buscando usar o tempo disponível menos para costurar o material cênico numa unidade e mais para lapidar uma estrutura geral consolidada. Caso o contrário ocorra, gasta-se a maior parte da energia buscando uma dramaturgia que produza, de fato, uma obra e sobra pouco

⁵⁴ Mesmo que, de fato, ninguém tenha ficado responsável por essa ou aquela área em específico, é curioso que sequer mencionamos as funções, nomeando-as como “criação coletiva” (por exemplo: Figurino: Criação coletiva; Cenário: Criação coletiva; Iluminação: Criação coletiva etc.).

ou nenhum espaço para ampliar a encenação, aprofundando suas possibilidades e complexificando-a. Acredito que, nesse trabalho, tendemos a esse segundo quadro. Tanto isso é verdade que só chegamos à dramaturgia fechada dois dias antes da apresentação.

Esse modo de operar nos fez seguir avançando indefinidamente rumo à experimentação e para longe da estruturação, da seleção, da organização, da deleção e da sintetização. Em suma, *para longe da decisão*. Por qual razão adiamos tanto essa estruturação? O que nos impediu de parar mais cedo e ensaiar o roteiro sem criar “coisas novas”? Não em termos de detalhes, pois o trabalho de lapidação, por certo, tende ao infinito, mas, sim, mais amplamente, estabelecer um “começo, meio e fim” para se ter como base. Por que negamos o fim de um jogo (experimentação livre) e o início de outro (ensaio)? Por que só “fechamos” a obra quando já era quase o momento de apresentá-la? Qual foi e é o custo disso? Isso pode ser um apenas efeito do MO_AND como ferramenta de criação ou uma dificuldade do grupo em “tomar posição”? Ou é mesmo uma característica comum aos processos de criação em coletivo?

4.5 FUNÇÕES EMERGENTES E PROFISSIONALIZAÇÃO

Se, por um lado, não postulamos a existência *a priori* de funções artísticas definidas, por outro, reconhecemos que, ao fim do processo, funções surgiram. A “divisão” que ocorreu no grupo pela separação da sala de ensaio foi um propulsor da instauração de trabalhos especializados. As pessoas que assistiam o ensaio remotamente, embora tivessem ferramentas para interferir na improvisação (com um som, por exemplo), não podiam simplesmente entrar em cena. Os recursos para agir *no instante* eram mais limitados se comparados ao que podiam fazer Jade e Rafael.

Atrás da tela, permanecíamos numa posição que se confundia em algum grau com expectativa. Por outro lado, certamente não se tratava de apenas assistir ao que era produzido, senão também de tomar notas, fazer conexões, elaborar reflexões e lançar isso *depois* para todo o coletivo, fosse em formato de indicações, fosse enquanto questões. Não se pode afirmar, desse modo, que a presença “do lado de fora” da cena não contribuisse diretamente com a criação, que pudesse ser abandonada sem grandes consequências para a produção da obra. De algum modo, poderíamos até entender essa posição como uma espécie de direção. Ela era, no

entanto, menos capaz de interferir *contemporaneamente* no que estava sendo feito, o que destoava da experiência de construção de *IepAp*, pois o que era gestado nesta peça, de maneira improvisada, assim o era por todes.

Esse funcionamento levou-nos à divisão de trabalho. Jade e Rafael, que já têm mais afinidade com as visualidades e eram capazes de produzir fisicalidades nos ensaios, passaram a se ocupar gradativamente do cenário e do figurino. Discutíamos todas as propostas coletivamente em reunião e, quando chegava o momento de testar tudo em cena, es dues o faziam, fornecendo soluções e proposições. Do mesmo modo, Karina, do lado de fora da cena, foi se ocupando da sonoplastia. Quando chegamos à criação da ficha técnica, assumimos tais funções *emergentes* – emergentes não porque previamente acordadas, mas porque surgidas no próprio processo e reconhecidas *a posteriori*, a partir do que cada ume foi se encarregando de fazer. Jade disse que essas funções haviam surgido “sem querer”.

Figura 25 – Captura de tela de conversa retirada do grupo de WhatsApp da companhia

```
[21/09/2020 13:29:28] Fernanda Peyerl: GENTE OUTRA COISA *FICHA TÉCNICA*
Colocamos figurino e sonoplastia separades ou deixamos como criação teatro
secalhar?
[21/09/2020 13:34:47] Jade Giaxa: Bi, tenho a impressão que Rafa trabalhou muito
com a ideia de cenário, eu com figurino e Ka com sonoplastia. Parece que sem
querer essas funções já foram estabelecidas nesse processo. Que ceis acham?
[21/09/2020 13:35:56] Karina Rozek: Também acho legal deixar separado, pra caso
a gente queira incluir no currículo também
[21/09/2020 13:40:46] Fernanda Peyerl: Sim
[21/09/2020 13:40:53] Fernanda Peyerl: Beleza
[21/09/2020 13:40:56] Fernanda Peyerl: Leuza
[21/09/2020 13:42:29] Milena Plahtyn: também acho
```

Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

Na discussão sobre como mencionar cada ume na ficha técnica, chegamos a nos questionar se entraríamos todes como performers, pois todes estavam

envolvides na criação. Jade pensava que eu, especificamente, deveria também ser nomeado como performer, pois estava operando uma luz móvel em cena (naquele momento, Milena ainda não estava colaborando presencialmente). Rafael disse que, se escolhêssemos me colocar na ficha técnica desse modo, teríamos de fazer o mesmo com Vini Sant, pois ele havia criado a luz e a operava. O grupo concordou, então, em manter apenas Jade e Rafael como performers, pois só elus estavam em cena.

Isso denota um aspecto muito importante de como estávamos elaborando a palavra “performer”. Se, num primeiro momento, a escolhemos como alternativa a “cuidadores” (que já esta palavra era, ela mesma, uma alternativa a “atores” ou “elenco”) em função do processo de inscrição em editais e concursos, a dúvida se alguém fora de cena é também performer, ou se é preciso estar em cena para sê-lo, revelava uma tentativa de articular uma concepção nossa do que é o *nosso* estar em cena; do que é, dizendo de outro modo, *atuar*⁵⁵.

Havia outro aspecto importante na divisão das funções, conforme apontou Karina: currículo. Nomear o que cada um havia feito poderia servir de material comprobatório que possibilitasse trabalhos futuros naquela área. A própria colocação dos nomes depois na “Criação”, em seguida de “TEATRO SECALHAR”, tinha o mesmo sentido – até porque, dentro das funções estabelecidas, a maioria de nós ficaria de fora da ficha. Mas tudo isso criava uma questão: o que significava, para nós, estabelecer funções, mesmo que ao final do processo? Digo isso porque o entendimento que o grupo tinha das funções até então carregava algo de negativo. Se dizíamos que não nos organizávamos por funções para que não hierarquizássemos as coisas, estávamos agora, então, aceitando a hierarquia?

Não quero, de modo algum, ser leviano. O contexto em que estávamos, e o amadurecimento do grupo, nos levou a essa decisão. Assumir funções gradualmente hoje me parece um caminho natural num grupo de artistas jovens, em início de carreira, que estão experimentando seus interesses e potencialidades individuais e entendendo como podem, singularmente, contribuir com o projeto coletivo. O Ói Nós Aqui Traveiz entende, assim como entendia o Arena, que há uma pedagogia nesse exercício de liberdade, de poder escolher por si o que fazer (TROTТА, 2008). É disso que se trata também o princípio político do comum e a

⁵⁵ Renato Cohen pensava *performer* como uma nomenclatura para aquela pessoa que, além de realizar a ação, também a cria (FISCHER, 2010).

desalienação que decorre dele: ao não ser necessário responder a uma estrutura externa (uma contratação pontual para exercer um trabalho específico e pontual), mas sim poder-se acordar coletivamente a abertura ao aprendizado de um ofício, pratica-se a autodeterminação.

Porém, repito a pergunta: se funções são hierarquias (e eu, particularmente, acredito mesmo que sejam), passamos a admitir que existiam hierarquias no grupo? Essa questão não passa por um viés moralizante, de condenar ou endossar tal escolha, senão de perceber o movimento de autoelaboração que o grupo fez de um processo para outro e o que esse movimento simultaneamente revela e esconde.

Outro fato relevante é, como já mencionei, termos recebido financeiramente para criar aquela obra, um valor que já estava acordado desde o início. Quando debatemos como faríamos a divisão desse dinheiro, entendemos que ele deveria ser repartido igualmente entre todes. Além disso, uma parte dele seria destinada à caixinha do grupo. A única pessoa que teria um cachê diferente seria Vini Sant, pois ele não havia feito parte de todo o processo de criação, tendo sido chamado para algo mais pontual. No entanto, é visível, ao olharmos os nomes na ficha técnica, que Jade e Rafael atuaram, ambes, em três frentes diferentes, a saber, criação, atuação e cenário/figurino. Outras pessoas estiveram cuidando de dois aspectos, como Karina, Milena e eu. Andromeda e Fernanda, por sua vez, não estiveram diretamente encarregadas de algo além da “criação”. Como se pode representar, em termos financeiros, essa discrepância em volume de atividade? Não teria sido justo que os cachês tivessem sido diferentes? Ou podemos assumir que todes eram responsáveis pela criação em sua inteireza e, portanto, “mereciam” o mesmo valor?⁵⁶

Por fim, é importante dizer agora que a ficha técnica apresentada no início do capítulo não é, na verdade, a que foi divulgada no momento da mostra. Só a

⁵⁶ No início de 2020, tínhamos discutido a relação trabalho/remuneração dentro do grupo. Como havia pessoas que estavam cuidando da produção (procurando editais, inscrevendo coisas etc.), e em outras ocasiões alguém realizava um trabalho específico (por exemplo, filmagem), nos perguntávamos como pagar esses serviços. Percebíamos que havia diferença na quantidade de trabalho distribuída entre os integrantes, porém não entendíamos como quantificar isso em termos financeiros, ou mesmo se deveríamos fazê-lo. Eu cheguei a sugerir que experimentássemos uma espécie de “banco de horas”, mantendo registro das tarefas que as pessoas iam executando ao longo do tempo para que, quando uma oportunidade remunerada surgisse, pudéssemos pagar esses trabalhos que excediam a sala de ensaio e, portanto, diziam respeito à gestão do grupo como um todo (ao invés de somente à produção das montagens). Não conseguimos chegar a um acordo sobre isso, mas a questão financeira retornaria ainda outras vezes, e até o momento não achamos uma solução de fato para ela.

organizamos desse modo depois para a inscrição do trabalho em outros eventos. A versão original era composta do seguinte modo:

Criação: TEATRO SECALHAR – Andromeda, Eduarda Camargo, Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues e Vinicius Medeiros
Performers: Jade Giaxa e Rafael Rodrigues
Cenário: Rafael Rodrigues
Figurino: Jade Giaxa
Sonoplastia: Karina Rozek
Iluminação: Vini Sant

Como se pode ver, Milena e eu não aparecíamos enquanto contrarregras e eu não era mencionado como operador de som. Isso se deveu ao fato de que, quando enviamos a ficha técnica para a mostra, ainda não sabíamos que nós duas cumpriríamos essas funções na realização do espetáculo. Quando pudemos reconhecer esses lugares emergentes, após a estreia, já não era mais possível alterar o material de divulgação. Chamo a atenção para esse ponto porque a proposição das funções *a posteriori* pode causar distorções na creditação de certas tarefas que são menos explícitas, mais “invisíveis”, e que podem, via de regra, ser executadas por qualquer uma por não se tratarem de “funções criativas”. Se as funções são também currículo, isso pode vir a ser um problema para quem não é creditado na ficha técnica. O teatro também é uma arte inerentemente dinâmica, o que faz com que a criação e a função – quem se ocupa exatamente do que – carreguem um grau considerável de imprecisão.

Por fim, diferentemente de *lepAp*, *Tanya* participou de uma única exibição pública e não foi retrabalhado posteriormente. Para retomar os termos já usados na discussão, é uma obra “fechada”. Suas reverberações em termos temáticos e procedimentais, por sua vez, levaram-nos à terceira criação do grupo.

5 CRIPTA

Só existe uma coisa pior que o diabo: o colaborativo
(Rudinei Borges, 2021)⁵⁷

O terceiro trabalho do grupo se desenvolveu a partir da continuidade da pesquisa em *Tanya: experimento para um encontro*. Com o avanço da pandemia – que seguia impedindo apresentações presenciais –, aprofundamos a relação com o audiovisual, dessa vez criando um longa-metragem. O projeto foi realizado por meio do Mecenato Subsidiado, Modalidade Iniciante, do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura - Fundação Cultural de Curitiba e Prefeitura Municipal de Curitiba, e a obra estreou em dezembro de 2021 com exibições *online* gratuitas, transmitidas via Zoom. Em junho de 2022, *CRIPTA* foi selecionado para integrar a programação da FarOFFa do Processo, com sessão única na Oficina Cultural Oswald de Andrade (SP).

FICHA TÉCNICA

Criação: TEATRO SECALHAR – Andromeda, Eduarda Camargo, Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues e Vinicius Medeiros

Performers: Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn e Rafael Rodrigues

Dramaturgia: Vinicius Medeiros

Direção audiovisual, direção de fotografia, operação de câmera, edição e finalização: Eduarda Camargo

Design gráfico: Karina Rozek

Operação de câmera, assistência de fotografia e de direção: Renan Gumiel

Iluminação: Nádia Luciani

Platô, assistência de iluminação e captação de som: Vini Sant

Figurino: Fernanda Peyerl

Maquiagem: Andromeda

Consultoria artística: Francisco Gaspar

Preparação corporal: milene duenha

Direção de arte e direção de produção: Rafael Rodrigues

Arte 3D: Renan Gumiel

Contrarregragem: Andromeda, Fernanda Peyerl e Vinicius Medeiros

Produção geral: TEATRO SECALHAR

Apoio: Backbros - Locadora de Câmera

Agradecimentos: Fabio Nunes Medeiros, LABIC - Laboratório de Iluminação Cênica FAP/UNESPAR, Pêdra Costa, Pedro Bento de Oliveira e Wash Cavalli

Captação de recursos: Carol Roehrig

Incentivo: Uninter

Figura 26 – *Frame* de *CRIPTA*

⁵⁷ O comentário foi feita em uma aula que Rudinei ministrou para alunes da UDESC.



Fonte: Elaborada pelo autor (2022).

SINOPSE

Quem vem cá, que entre consigo, carregando as velhas sempre novas casas de si. Pelos pisos e paredes da vida agora comum se achegam os fins das muitas moradas. Quando, então, ao sumir o último sol, formos terra, água, fogo e ar, nos encontraremos para as boas-vindas de quem já partiu – e que hoje volta a partir.

5.1 UM NOVO CAMINHO

CRIPTA foi o primeiro trabalho do grupo construído com recursos advindos de lei de incentivo. Em 2019, recém-saídas da UNESPAR e tendo estreado *lepAp*, nos reunimos para fazer a inscrição no que seria também nosso primeiro edital: o Mecenato Subsidiado, Modalidade Iniciante, da Fundação Cultural de Curitiba. A proposição inicial contemplava a “remontagem” de *lepAp*⁵⁸, além de uma série de oficinas de MO_AND para a comunidade artística de Curitiba e também professorias da rede pública municipal. Entendíamos que, mesmo com os esforços dos praticantes e pesquisadores do Modo Operativo AND na cidade, havia uma lacuna (e ainda há) que distanciava os artistas dessa técnica. Desejávamos também ser remunerados por aquele trabalho e viabilizar, assim, sua continuidade.

⁵⁸ Embora tivéssemos acabado de estrear o trabalho, queríamos profissionalizá-lo, ou seja, convidar profissionais de áreas as quais o grupo não dominava – como iluminação – para repensar o trabalho junto a elas.

Quando começamos a redigir os textos para a inscrição, não tínhamos muita ideia de como o sistema de editais funcionava, o que era necessário dizer, quais etapas precisava-se cumprir, qual era a maleabilidade que teríamos ao longo da execução (caso viéssemos a ser aprovados), como apresentar o projeto etc. Nossa única experiência nesse sentido tinham sido as aulas de produção cultural, nas quais havíamos passado por exercícios de escrita de projetos nesse modelo. Esse processo foi feito inteiramente de modo coletivo. Nos reunimos na casa de Andromeda para discutir as linhas gerais do que queríamos propor e, após traçarmos um acordo sobre quais eram, dividimos as tarefas entre o grupo.

O modelo da Fundação Cultural de Curitiba opera via sistema de inscrição *online* próprio, que se organiza em apresentação do projeto, objetivos (divididos em geral e específicos), justificativa, propostas de democratização de acesso/contrapartida social, etapas de trabalho (cronograma), ficha técnica/currículos, orçamento detalhado, materiais de divulgação, público-alvo, comprovação curricular do proponente, CNPJ do proponente, termo de ciência do espaço onde o trabalho será realizado, dramaturgia na íntegra ou em desenvolvimento, referências gerais de encenação (figurino, cenário, sonoplastia, iluminação etc.) e documentos complementares, onde o artista ou grupo pode adicionar portfólio e planos detalhados da contrapartida social (conteúdo de oficina a ser ministrada, tema e resumo de bate-papos propostos etc.). Há também outros campos de preenchimento de menor importância, secundários, alguns obrigatórios, outros opcionais.

Nessa listagem já é possível perceber quão grande era a tarefa de montar um projeto dessa magnitude para um grupo que havia acabado de surgir. Não possuíamos grandes expectativas de sermos aprovados. Além de estarmos fazendo aquilo pela primeira vez, tínhamos receio de que a Fundação não compreendesse o caráter da proposta, pois ela não era nem uma proposição de montagem original, nem de circulação. Tratava-se de *refazer* um trabalho que havia acabado de estrear, o que poderia jogar contra nós na avaliação dos pareceristas. A própria abertura temática da obra dificultava dizer do que precisamente ela se tratava. Hoje, passados mais de três anos, vemos uma série de erros básicos que cometemos, dos quais simplesmente não nos dávamos conta à época e que poderiam de fato ter nos rendido uma pontuação baixa.

Ainda assim, passamos, ficando em segundo lugar entre os três únicos projetos aprovados naquele ano (havia sido 25 inscritos no total). Os resultados do mecenato demoram um pouco a sair. Enviamos o projeto em fevereiro de 2019 e a publicação com os aprovados só veio em setembro daquele mesmo ano. Nesse intervalo seguimos fazendo *IepAp* circular e iniciamos o processo de *Tanya*, conforme narrado nos dois primeiros capítulos.

Os editais de lei de incentivo, sejam federais (Rouanet), estaduais ou municipais, funcionam via captação. Quando o projeto é aprovado para realização, o proponente recebe uma certidão do órgão governamental, com o valor total e prazo de execução aprovados pela comissão julgadora, autorizando-o a iniciar o processo de captação junto a empresas. As empresas, por sua vez, incentivam essas iniciativas via renúncia fiscal: a instância governamental referente abre mão de uma pequena parcela do imposto (no município, o Imposto Sobre Serviços – ISS) que receberia da empresa e permite que ela destine esse valor a projetos do seu interesse. No começo de 2021, conseguimos iniciar a captação do que viria a ser CRIPTA, viabilizando, assim, o início do processo.

Entre novembro de 2020 e as primeiras semanas de janeiro de 2021 havia um clima de relativo otimismo em relação à pandemia. Vários trabalhos retornavam à presencialidade (mesmo que com adaptações), resultados de eficácia de algumas vacinas eram publicados, mostrando boa proteção contra casos graves e óbitos, os números de pessoas infectadas, embora ainda fossem altos, pareciam, no Brasil, estar mais estabilizados... Assim como em meados de 2020, muitos achavam que logo retornaríamos à normalidade pré-pandemia. O que vimos, no entanto, é que o pior ainda estava por vir.

Sendo brasileiro, não há como esquecer – senão por um ato de absoluta negação do real – o primeiro semestre, especialmente o primeiro quadrimestre, de 2021. Ultrapassávamos, dia após o dia, o recorde de óbitos estabelecido pelo dia anterior. Se em um dia eram 2.000, no dia seguinte elas se tornavam 2.100; muito rapidamente, subia-se para 2.600; logo, 3.000, 3.500, 3.900... Em 6 de abril de 2021: 4.211 pessoas mortas num único dia. Quatro mil duzentas e onze. 337.364 no acumulado desde março de 2020⁵⁹. As imagens tomaram conta dos jornais:

⁵⁹ Hoje, dia 2 de setembro de 2022, já são 684.029 pessoas mortas só no Brasil desde o início da pandemia. Importante ressaltar que o país tem apenas 3% da população mundial total, porém concentra 10,5% das mortes pela doença registradas no mundo todo. Estamos em 3º lugar em números absolutos de óbitos por Covid-19 e em 17º em mortes por milhão de habitantes. Segundo

cemitérios lotados, valas coletivas sendo abertas (ANIZELLI, 2021), filas imensas de espera para vagas em UTIs, famílias inteiras falecendo em um intervalo de poucos dias, falta de oxigênio, falta de analgésicos básicos para administração hospitalar, gente morrendo, gente morrendo, gente morrendo. Era, de fato, um extermínio, e tudo que podíamos pensar era: quando será alguém próximo – família, amigos? Quando serei eu? Onde isso vai parar? Até quando? O quanto disso poderia estar sendo evitado se simplesmente o governo federal tivesse comprado vacinas?

(Agora, escrevendo esse trecho, tenho uma vontade imensa de chorar. Um desespero. Um nó. Ainda peno a acreditar que isso que estou narrando realmente aconteceu.)

Como a pandemia não estava retrocedendo, mas sim avançando, e o que ocorria no Brasil nos primeiros meses de 2021 era um verdadeiro genocídio, perpetrado pelo governo federal e a burguesia brasileira, nos demos conta de que seria praticamente impossível realizar o projeto presencialmente. Teríamos de, mais uma vez, pensar um trabalho no campo do audiovisual. Se, por um lado, perdíamos novamente o espaço do teatro, por outro, abria-se a possibilidade de aprofundar a experimentação com o vídeo que iniciamos em *Tanya*.

5.2 O PROCESSO: (AINDA) GUERRA E GÊNERO (MAS TAMBÉM CASA)

Antes de prosseguirmos, gostaria apenas de informar que neste capítulo não me alongarei na descrição do processo como fiz nos outros dois – embora certamente eu o traçarei de modo muito breve. Isso por duas razões: a primeira é que esse trabalho já foi feito em formato de memorial e pode ser visitado no *site* oficial da companhia⁶⁰. Focarei em abordar os elementos mais internos, que não estão presentes nesse material. A segunda é que os procedimentos advindos do MO_AND, bem como o uso que demos a eles, se repetem, de modo que não é necessário explicá-los exaustivamente. Me interessa mais, aqui, usar o espaço para

Pedro Hallal, epidemiologista e pesquisador da UFPel, em declaração dada à CPI da Covid em junho de 2021, 4 em cada 5 mortes em decorrência do vírus poderiam ter sido evitadas se o governo federal tivesse implementado medidas de distanciamento e isolamento, incentivado e ofertado máscaras, realizado campanhas de orientação acerca da infecção e adquirido vacinas com maior brevidade, quando elas haviam sido oferecidas ao Brasil. Ou seja, ao invés de termos atualmente 684 mil mortes, teríamos aproximadamente 137 mil.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.teatrosecalhar.com/memorial>.

discutir as especificidades dessa criação no que tange à criação em coletivo, aos conflitos, aos impasses e às tensões com o próprio MO_AND.

Como o trabalho era, antes de tudo, uma continuidade do anterior, permanecíamos à volta da problemática da guerra e do gênero, bem como da figura de Tanya. Pensávamos que se tratava de levar mais adiante essa investigação, pois ela ainda não havia se esgotado. Buscando novamente mapear o que nos movia, realizamos, em abril de 2021, seminários em duplas. A opção por não realizar, dessa vez, os seminários individualmente respondia ao desejo de começarmos desde já a traçar aproximações entre nós, procurando pontos comuns à partida – o que, em tese, facilitaria o trabalho de construção da dramaturgia e, conseqüentemente, da filmagem. A partir dessas apresentações, cada dupla pensou uma proposta de ação para ser lançada ao restante do grupo. Com a execução dessas ações, teríamos já 12 produções a serem mapeadas e costuradas temporariamente.

Em maio iniciamos a procura por um espaço para realizar a filmagem. A relação que havíamos tido em *Tanya* com as histórias das mulheres na Segunda Guerra Mundial, que não se restringia a Leningrado, nos mostrava que o ambiente doméstico era um lugar central nos relatos. Era lugar de esconderijo, de refúgio, de cozinhar, de cuidar. Ao mesmo tempo, era de onde se precisava fugir, porque a qualquer momento um bombardeio poderia destruir tudo ou a residência poderia ser invadida pelo exército nazista e todos seriam capturados e provavelmente mortos.

Cogitamos alugar um Airbnb, e chegamos a fazer uma lista com alguns que nos interessavam, porém tínhamos o problema do uso do espaço. Seria difícil convencer uma proprietária de nos alugar a residência para a gravação de um filme, especialmente porque tínhamos plano de mexer substancialmente na mobília, reconfigurar os ambientes todos. Ao longo das conversas, Karina nos apresentou a casa de um conhecido em Colombo (cidade da região metropolitana de Curitiba), num lugar onde ela tinha vivido uma parte de sua infância, que provavelmente nos acolheria. Naquele lugar, onde ninguém morava, teríamos mais liberdade para experimentar e filmar o que quiséssemos. A locação também era afastada, o que ressaltava o aspecto de isolamento que vivíamos naquele momento. Antes de que fechássemos o acordo, foi realizada uma visita técnica para ver se de fato o local atendia às nossas necessidades⁶¹.

⁶¹ Renan Gumiel criou um tour virtual da casa, que pode ser acessado no *site* oficial da companhia por este *link*: <https://www.teatrosecalhar.com/tour-virtual>.

Figura 27 – Foto da casa onde o trabalho foi filmado



Fonte: Elaborada pelo autor (2021).

Convidamos o restante da equipe (Francisco, milene, Vini Sant, Nadia e Renan) para uma mostra interna das ações no dia 15 de julho. No seminário de Eduarda e Rafael, o surrealismo havia aparecido como referência, pois eles estavam pensando a relação sonho-realidade, imagens deslocadas. Por isso, o chamado para a mostra interna também foi estendido a Juliana Portilho, psicóloga e pesquisadora com quem Rafael tinha contato e que poderia se interessar por ou contribuir com as discussões que estávamos tendo, já que ela tinha um estudo aprofundado no surrealismo.

A mostra foi longa, pois eram várias ações. Percebemos que elas eram bastante diferentes entre si e que seria necessário, portanto, tentar mapear o que tinham em comum. Sorteamos duplas para mapearem as produções das outras duplas. A tarefa de cada uma era enviar no grupo (e trazer para o encontro seguinte) um craft já selecionando as tendências entre as produções daquela dupla. No

As áreas visuais – figurino⁶², cenografia⁶³ e maquiagem⁶⁴ – encontraram ressonância no grupo, firmando-se como caminhos bastante prováveis. A dramaturgia, no entanto, parecia estar mais deslocada. Houve certa percepção de que a questão da divisão masculino/feminino, que vinha se mantendo ao longo dos processos e estava bastante presente na proposição dramática⁶⁵, não era mais uma investigação. Eu ressaltai que aquilo era somente uma primeira proposta, que poderia sofrer as alterações que julgássemos cabíveis. Acordamos, então, que Eduarda tomaria aqueles elementos apresentados por todos para compor um primeiro roteiro/decupagem da filmagem, nos devolvendo aquilo que seria a “primeira versão”.

Nos reunimos outra vez para que ela mostrasse o que havia elaborado. Sua composição⁶⁶ partia essencialmente da dramaturgia que eu havia apresentado, tentando alinhavá-la com os elementos da visualidade. Quando ela terminou, Rafael pontuou que sentia que ela havia ignorado o que ele tinha trazido como ideia de cenografia. O grupo debateu e chegou à conclusão de que aquele não era de fato o roteiro a ser filmado, que seria preciso trabalhá-lo mais.

Vínhamos há algum tempo realizando encontros com milene duenha para praticarmos nossa relação com a corporalidade, haja vista que, no trabalho, ela ocupava a função de preparadora corporal. Nesses encontros, milene trazia exercícios de jogos de MO_AND realizados à distância, via Zoom. Partimos, então, para uma semana de encontros todos os dias com o objetivo de experimentar esses procedimentos e ver o que poderia surgir na investigação coletiva. Após as experimentações fazíamos o exercício de conversar sobre o que tinha acontecido e tentar perceber o que havia chamado a atenção. Elencamos esses elementos.

Com isso desenhado, Karina dividiu as ações em grupos distintos: Fogo, Água, Comunicação, Vida/Morte. Retornamos às experimentações tentando explorar as ações descritas. Mais uma vez, ao fim das investigações improvisadas listamos o que havia acontecido e tentamos coletivamente compreender o que era mais interessante para ser trabalhado⁶⁷. Àquela altura, tínhamos agendado a realização

⁶² Pode ser acessado aqui: <https://padlet.com/teatrosecalhar/r4j1g3rq9jodr71c/wish/1833835355>.

⁶³ Pode ser acessada aqui: <https://padlet.com/teatrosecalhar/r4j1g3rq9jodr71c/wish/1833834805>.

⁶⁴ Pode ser acessada aqui: <https://padlet.com/teatrosecalhar/r4j1g3rq9jodr71c/wish/1833836256>.

⁶⁵ Pode ser acessada aqui: <https://padlet.com/teatrosecalhar/r4j1g3rq9jodr71c/wish/1833883294>.

⁶⁶ Pode ser acessada aqui: <https://padlet.com/teatrosecalhar/r4j1g3rq9jodr71c/wish/1833884827>.

⁶⁷ Pode ser acessada aqui:

<https://drive.google.com/file/d/1XNuXeAU6PHoVQ0ZGBNn3dXeXTB5CU8JP/view>.

das filmagens para a primeira semana de agosto. Como já estávamos no fim de julho e ainda não havíamos conseguido fechar o roteiro, decidimos adiar e usar aquele tempo “extra” para adentrar de fato a casa e testar ações dentro dela. Com esse objetivo, programamos quatro dias de *lives* performativas⁶⁸, transmitidas pelo YouTube em caráter de abertura de processo.

Rafael sugeriu o que pensou ser uma conexão possível a ser explorada com o espaço. Do modo que ele entendia, cada uma das quatro pessoas que estariam em cena poderiam *retribuir algo* à casa. Disse que essas relações se estruturavam do seguinte modo: ele se conectava ao chão vermelho da casa, pois isso o remetia à memória de infância em Maringá, onde o vermelho da terra costuma “tingir” os pisos das residências; Milena, naquela história com a guerra e o ambiente doméstico, tinha a narrativa de sua avó e da sopa de beterraba que ela cozinhava; Karina tinha a casa como uma espécie de refúgio, de lar; Jade, por fim, tinha a particularidade de estar sempre muito limpa, asseada. Ele propôs, assim, que cada uma executasse uma ação diferente na casa, respectivamente: encerar o chão e retocar o vermelho; cozinhar uma sopa e servi-la às pessoas presentes; construir, com galhos e cipós, um ninho dentro do quarto; tomar um longo banho. Elus realizariam uma ação dessas por dia, com a duração de cerca de 6 horas cada.

Antes que elus adentrassem o espaço, Milena e eu criamos uma espécie de “roteiro” de experimentação⁶⁹. Além da ação central previamente elencada, selecionamos alguns elementos que haviam surgido nas improvisações anteriores e que poderiam se conectar à ação de cada dia. Compusemos, assim, indicações de ações secundárias e de “lembretes”, ou seja, elementos que deveriam/poderiam tomar corpo em algum momento do dia.

Para as *lives*, conseguimos estabelecer mais de um ângulo de filmagem. Eu, então, operei a transmissão, que se dava via reunião do Zoom compartilhada no canal do YouTube do grupo. Por meio do mecanismo de, como anfitrião, ser capaz de revelar e esconder as câmeras dos dispositivos conectados, era possível alternar entre diferentes planos/visões dos espaços da casa. Eduarda, por sua vez, experimentou com a sonoridade em alguns dias, investigando sonoridades repetitivas e eletrônicas. A última *live* foi realizada no dia 6 de agosto.

⁶⁸ Podem ser assistidas aqui:

https://youtube.com/playlist?list=PLFk0v6HxrdKtUBQBCLvcGTXI8s8w9z_Lw.

⁶⁹ Pode ser acessado aqui: https://drive.google.com/file/d/1-r0_IFiZ97BQINqJahFol6vdutysaSTa/view.

Em dez dias entraríamos na casa para filmar. Fizemos um breve mapeamento do que havia ocorrido naqueles quatro dias para tentar pensar um novo possível roteiro. Ainda assim, não conseguíamos fechar um material. Essa situação criava não só o problema de não saber de fato o que filmaríamos, como também a impossibilidade de estabelecer as ordens dos dias, ou seja, de definir quais planos seriam filmados em quais dias e em quais ordens.

Chegamos, ainda assim, a algumas ações mínimas, estabelecendo um roteiro bastante aberto, que continha muitas brechas para improvisações no momento mesmo da filmagem. Queríamos ter simultaneamente a estrutura mais fechada, que encaminhasse praticamente a filmagem, e o espaço para a inventividade em ato. Àquela altura, havíamos entendido que o papel da dramaturgia não seria mais o de organizar previamente uma estrutura a ser gravada e montada, mas o de costurar as diferentes cenas capturadas, conformando-as em uma obra.

Por fim, no dia 10 de agosto, fizemos uma reunião com toda a equipe na qual o roteiro deveria ser apresentado. Eu a narrarei com mais detalhes no próximo subcapítulo. Por ora, é necessário apenas apontar que o que foi mostrado como roteiro mostrou-se insuficiente, pois não havia nada que conectasse de fato as coisas. Tudo permanecia ainda bastante em aberto. Houve uma crise no grupo e, dessa crise, emergiu a ideia da cripta, do local do enterro, de guardar e preservar um corpo.

A partir disso, remapeamos o que tínhamos e eu produzi um “roteiro mínimo”, no qual estavam as ações relacionadas ao “enterro da casa”. Eduarda produziu, no dia 13, uma decupagem tomando como base esse roteiro. No dia 16 iniciamos as gravações.

Após termos o material filmado, seguimos à etapa de edição. Nela, Eduarda fez uma primeira organização, que tinha mais de 2h. Todes assistimos, comentamos o que nos chamava a atenção e que parecia interessante para a obra, e eu passei a trabalhar na reconfiguração do material. De início, elaborei de forma escrita indicações de edição que entregava a ela. Logo em seguida, no entanto, tornou-se mais fácil que eu editasse diretamente o vídeo. Para fazê-lo, baixei do YouTube o primeiro corte, abri um programa simples de edição e comecei a reorganizar – deletar, trocar de lugar etc. o filme. Eu, então, subia o “novo corte” em meu canal do YouTube e enviava o *link* para que todes pudessem ver e contribuir.

A costura central que acabei encontrando naquele material foi a passagem do tempo. Me parecia nítido que era possível estabelecer uma narrativa de um dia, pois tínhamos filmagens que iam do amanhecer até o anoitecer. Por meio desse processo, chegamos à obra final, em que as quatro figuras em cena realizam, do nascer ao pôr do sol, uma série de ações de “enterro” e despedida da casa.

O trabalho foi exibido uma vez por dia de 1º a 5 de dezembro de 2021 via Zoom. Foi aberto um evento no Sympla para que as pessoas reservassem ingresso. No horário da sessão, elas recebiam um email para acessar a sala de reunião. Dávamos algumas instruções para melhor visualização da obra (como apagar as luzes, usar fones de ouvido) e enviávamos o *link* não listado do vídeo hospedado no canal do YouTube do grupo.

Além das exibições do filme, executamos também a *oficina de invenções distraídas*, ministrada em dois turnos por Francisco Gaspar e Caio Monczak (convidado) e cinco encontros de interlocução após as exibições, cada um com uma parte da equipe criativa falando sobre sua participação na obra.

5.3 IMPASSES DA ESTRUTURAÇÃO

Aqui, falo de um lugar muito específico, o da dramaturgia, área da qual me ocupei pela primeira vez num trabalho do grupo. No entanto, dramaturgia e direção foram os campos de maior conflito ao longo do processo, especialmente nos momentos que precederam as filmagens e durante a edição. É inevitável, portanto, que a discussão a ser levantada aqui toque num nível ainda mais pessoal do que aquela que foi feita nos capítulos precedentes. Tentarei, de todo modo, fazer com que as posições crítica e autocrítica não sejam abafadas por essa relação tão próxima – que ainda estou a elaborar teórica e subjetivamente – com o que estou abordando.

Se em *Tanya* havíamos tido problemas com a estruturação da montagem como um todo, em *CRIPTA* isso se acentuou mais. Embora tivéssemos desde o início o desejo de ter o trabalho bem “amarrado”, com a dramaturgia finalizada antes do início das gravações, como vimos não foi isso que ocorreu.

Havia uma questão muito central: o cinema, pensávamos, demandaria um outro tipo de postura diante da produção. Isso porque a possibilidade de edição do material nesse formato de arte é, por diversas razões, muito mais restrita que no

teatro. Ao finalizar um filme, ele está finalizado. Ponto. Não há espaço – ou, se há, ele é muito mais reduzido que no teatro – para reestruturações, menos ainda para que elas sejam feitas em coletivo.

Primeiramente, a edição (seleção, deleção, adequação etc.) é, via de regra, extemporânea à ação de capturar o vídeo. Salvo casos em que essa edição é feita em tempo real, objetivando produzir um tipo específico de obra⁷⁰, filma-se e depois edita-se – diferentemente do que se faz numa sala de ensaio, em que a edição é feita em tempo real, sendo contemporânea à própria produção/execução da obra. Teatro é, afinal, uma arte do presente (DUBATTI, 2016).

Em segundo lugar, há um aparato técnico necessário para a montagem do filme, incluindo conhecimentos de edição e equipamentos (como computadores, *softwares*), que geralmente estão sob o domínio de uma ou poucas pessoas. Por fim, os arquivos de filmagem, bem como o projeto⁷¹ dela, que é feito em determinado *software*, não é facilmente transferível entre computadores diferentes, tanto porque isso requereria que a nova máquina fosse capaz de “rodar” o programa, quanto porque ela teria de ter acesso aos arquivos isolados dos *takes*.

As gravações brutas das nossas filmagens eram pesadas: tudo havia sido gravado em 4K, em câmeras profissionais. Não é qualquer computador que é capaz de processar esse material, e mesmo os que conseguem fazê-lo (sem custar dezenas de milhares de dólares, ou seja, fora da indústria cinematográfica), executam a tarefa com algum nível de dificuldade. Fazer uma pequena edição para ajustar a cor de uma cena, por exemplo, e exportar a filmagem completa na qualidade necessária para exibição pode levar um dia inteiro. Desse modo, qualquer pequeno ajuste precisa ser muito bem planejado, pois, do contrário, o trabalho se inviabiliza.

Em nosso caso, apenas Eduarda e Renan possuíam os meios de operar essa montagem. Eduarda usava o computador de Renan, que, por sua vez, não podia dedicar o aparelho exclusivamente ao projeto, pois tinha outros trabalhos a realizar no mesmo período.

Outro ponto crucial da produção em cinema é a necessidade de planejar meticulosamente a filmagem. Cada mudança de plano de filmagem – mais aberto,

⁷⁰ Como os trabalhos de Christiane Jatahy, mesclando teatro e cinema com edição em tempo real.

⁷¹ Projeto é o nome que se dá ao arquivo, de extensão específica, pertencente a um *software* de edição e que contém a edição em si: recortes, colorizações, som, transições, textos em tela etc.

mais fechado, detalhe etc. – requer o reposicionamento de todo o aparato de iluminação e das câmeras. Isso leva tempo, um tempo que não é útil em termos de produção de material. Quem organiza a gravação precisa, portanto, estabelecer em que ordem os planos serão filmados para que esses processos de mudança ocorram com a menor frequência possível e sejam também o mais breves possível. Do contrário, arrisca-se não conseguir filmar tudo que se deseja/planeja. De novo, estamos falando de uma filmagem no modelo tradicional profissional, que consiste em não apenas uma câmera na mão, mas em uma equipe relativamente grande e uma série de equipamentos que requerem modulações o tempo todo.

Se desenho essas condições é para demonstrar que a impossibilidade de coletivizar os meios mais determinantes da significação (a saber, a direção/edição) dessa obra especificamente era menos fruto de uma postura nossa em relação à estruturação de hierarquias de poder de decisão que de condicionamentos inerentes à própria produção do cinema. Era virtualmente impossível fazer, ali, o que havíamos feito em *lepAp* e também, em alguma medida, em *Tanya*.

Quando penso nessa situação, não consigo chegar a outra conclusão senão àquela que havíamos admitido desde o início como premissa para o processo criativo: era preciso realizar um trabalho muito preciso e ágil de roteirização e decupagem do que seria filmado – trabalho que era necessariamente *anterior* à entrada no *set* – para que a obra final pudesse ser o mais próxima possível do que desejávamos produzir. Não só esse trabalho fincaria a obra, dando-lhe um corpo perceptível, explícito, como também, por essa mesma razão, *abriria* as possibilidades imanentes a ela. A maleabilidade/elasticidade, afinal, está precisamente no explícito, pois é ele que realiza a possibilidade de *complexificação* do que é feito, conferindo-lhe sentidos múltiplos.

Tomo como exemplo os jogos de tabuleiro do Modo Operativo AND. Quanto mais precisa — ou seja, justa — a posição/jogada, mais consistência interna e externa ela carregará, fazendo emergir e “saltar aos olhos” os sentidos que correm em paralelo ao jogo “central”, os “detalhes”, a “repetição diferenciada” que nomeiam Fernanda Eugenio e João Fiadeiro (2013, p. 228). São precisamente esses outros sentidos que construirão, pouco a pouco, as bases para que o jogo “salte” a outro plano, mude, assuma outra direção coletivamente; em suma, para que troquemos de assunto e passemos a falar de algo de que já estávamos falando, mas que ainda não havíamos nos dado conta de o estar fazendo. “Um corpo fechado é um corpo

aberto” ou “um corpo aberto é um corpo fechado”, como ouvi ou li Francisco Mallmann uma vez dizer ou escrever.

Para iniciar um jogo, é preciso afinar a “sensibilidade às condições iniciais”. É precisamente a partir dessas condições, com elas, que nos posicionamos e que o jogo toma corpo. Não é outro, senão esse, o sentido da inversão que Fernanda Eugenio faz da palavra *composição*, transformando-a em *posiçãocom(posição)*. Evidencia-se, assim, que o gesto central do MO_AND é *reparar* no que já está diante de nós desde o início, colocar-se junto a isso, fazercom.

Francisco Gaspar, em um de nossos encontros em julho daquele mesmo ano, questionou se não estávamos “jogando o jogo da indecisão” e nos perguntou onde estava o “rigor”. A provocação é bastante curiosa. O que seria o jogo da indecisão? Se o MO_AND nos convoca sempre a uma decisão, e esse é um requisito para jogá-lo, como jogar sem decidir? Como encontrar o *plano comum* se ele exige justamente a de(s)cisão, a posição? Quando Francisco aponta, a cerca de um mês do início das gravações, que estamos jogando o jogo da indecisão, ele chama a atenção para o fato de que talvez não estivéssemos jogando. Se não estávamos jogando, é porque não havíamos encontrado o plano comum. Se não havíamos encontrado o plano comum, é porque *não havíamos começado* o jogo de fato, permanecendo ainda à volta das duas primeiras posições. Para adiar o fim é necessário, isso já vimos, que o plano comum esteja já existindo, do contrário sequer se começou a jogar – ou seja, a estar/fazer juntas. Quando um jogo ganha duração, com repetidas tomadas de posição, mas não se adensa, não adquire consistência, estamos a *adiar o começo*. Ou seja, adiar o fazer *em coletivo*.

Como discutimos ao tratar de *lepAp*, ali havia a direcionalidade elaborada por Nitza Tenenblat (2015). As diferentes propostas se acumulavam, de modo que uma levava a outra, que levava a outra... Rosyane Trotta (2008, p. 125) também ecoa esse pensamento ao dizer que, embora a proposição inicial possa surgir de um indivíduo, “a ideia permanece rolando, de encontro a encontro, de pessoa a pessoa, sendo remoída, às vezes transformada, elaborada e amadurecida”.

Penso que a indecisão não tinha a ver somente com não alcançar *a tempo* uma dramaturgia, mas com a própria dificuldade em se acordar *o que* era o trabalho. Um roteiro fechado a ser filmado? Uma improvisação (nos termos do MO_AND) filmada? Isso foi matéria de embate dentro do grupo e creio que só chegamos a um consenso no limite do início da filmagem.

Eu disse a Rafael e Karina, um dia, que sentia, ao final do processo, que havíamos “traído” o MO_AND e, principalmente, nos traído: agimos como se estivéssemos adiando o fim do jogo, mantendo-o, em tese, aberto, mas me parece que essa narrativa escondia o fato de que o jogo, na realidade, não tinha sequer começado e que já o havíamos fechado há muito tempo. Certamente era possível intervir nele, colocar mais coisas “no quadrado” (qualquer uma poderia fazê-lo e todos o fizeram), porém as regras se tornaram implícitas. Em algum momento, estabeleceu-se uma prioridade da experiência imediata de experimentação na casa, em detrimento do que poderia ser estruturado fora dela, que não respondia à decisão tomada anteriormente de roteirizar o filme antes de gravá-lo – acordo que havia sido traçado justamente levando as condições iniciais, ou seja, as especificidades da produção cinematográfica que foram elencadas aqui.

Como já repetimos algumas vezes aqui, nas experiências de criação em coletivo a sala de ensaio assume papel central, pois é de onde se origina a maior parte do material. Nesse caso, como também já debatemos, as outras funções comparecem a esse espaço, em maior ou menor grau, para dar suas contribuições e interferir no processo de significação da obra, estabelecendo-se as hierarquias flutuantes das quais fala Antônio Araújo (2018). Se a sala de ensaio – no caso de *CRIPTA*, a experimentação no local de gravação – emerge como prioritária na produção de material cênico, então, pelas próprias condições inerentes ao audiovisual, as funções que estão fora dela (figurino, dramaturgia, direção, iluminação etc.) perdem espaço de propositividade; afinal, o único lugar no qual elas podem agir como propositoras é extemporâneo à sala de ensaio, essencialmente enquanto *planejamento*.

Como as outras funções não estão em pé de igualdade de propositividade, elas precisam assumir uma maior flexibilidade, trabalhando centralmente a partir daquilo que é produzido pela atuação; a atuação, por sua vez, passa a direcionar mais acentuadamente a obra, assumindo a posição de criadora central de significação, tornando-se, assim, mais inflexível. O processo resultante apresenta, então, um grau menor de coletivização se comparado às outras experiências que havíamos vivido antes.

É importante pensar, de qualquer modo, que quando falamos em *grau de coletivização*, estamos dizendo que a experiência de criar em coletivo não se define por uma série de regras que a colocam num extremo oposto em relação a uma

criação centrada numa figura de poder. O que há, sobretudo, é um *continuum*, um espectro que faz com que não se possa falar que esses dois modos são mutuamente excludentes (CULL, 2013, p. 135). Basta lembrar novamente das hierarquias flutuantes pensadas por Antônio Araújo e também do que aponta Nitza Tenenblat (2015). Um processo oscila a todo momento entre abertura e fechamento, entre decisões “individuais”, correspondentes a funções específicas, e decisões coletivas. O que caracteriza a criação em coletivo é essencialmente sua abertura à significação coletiva.

5.4 CRIAÇÃO EM COLETIVO, CRISE EM COLETIVO

Pouco antes de entrarmos na casa para realizar as filmagens, tivemos uma reunião geral via Zoom com toda a equipe à qual me referi anteriormente. Queríamos afinar o roteiro, repassar a decupagem, os horários etc. Nesse dia, um clima bastante difícil se instaurou. Pouco depois de apresentarmos o que tínhamos, Francisco nos questionou sobre certa fragilidade do material. Eu coloquei que achava também o material frágil, mas que havíamos passado por um processo interno de longuíssimas discussões sobre como estruturar aquilo. Havíamos caído naquilo que Antônio Araújo chamou *democracia artística exagerada*,

em que cada aspecto é debatido *ad nauseam*, sem haver alguém que encaminhe ou proponha uma síntese final sobre determinado quesito polêmico. Em geral, nesses casos, a contribuição de todos tem necessariamente de ser incorporada ao resultado final, muitas vezes levando a obras flácidas, e colocando em risco a clareza e a precisão do discurso cênico projetado. (ARAÚJO, 2011, p. 132-133)

Do mesmo modo, Laura Cull aborda a experiência de criação em coletivo do The Living Theatre como um procedimento que

Ao invés de permitir que um indivíduo coordene e aprove o processo de criação de um espetáculo “de fora”, o The Living Theatre se engajou em longas discussões em grupo como método primeiro para gerar, desenvolver e organizar material cênico novo (CULL, 2013, p. 133, tradução nossa)⁷².

⁷² “Rather than allowing an individual to coordinate and commend the process of creating a performance from the ‘outside’, The Living Theatre engaged in lengthy group discussions as the primary method for generating, developing, and organizing new performance material”.

Percebi naquele momento, no entanto, que meu sentimento de descompasso em relação ao trabalho poderia ser não apenas uma dificuldade de conexão minha (embora certamente também fosse) que persistiu ao longo de todo o processo pelo que eu achava que deveria ser a obra, mas uma dinâmica que havia se instaurado em que os quatro performers estavam “dirigindo” a criação.

Eu disse que entendia que o que eles haviam vivido nos dias em que ocuparam a casa era muito importante, porém nós outros não havíamos estado lá. Era preciso que eles nos deixassem entrar também. Afirmar que o processo que estávamos vivendo não era colaborativo, que não sabia como as outras pessoas se sentiam, mas que eu particularmente me sentia deixado de lado. Eu falava de um lugar muito pessoal, com certeza, e pensei imediatamente que deveria ter aberto aquelas questões muito antes, pois elas vinham se acumulando. No entanto, eu mesmo não havia me dado bem conta daquilo até aquele momento. Sentia o desconforto, porém não conseguia nomeá-lo.

Para minha surpresa, Fernanda concordou. Afirmou que também se sentia do mesmo modo, que achava que o restante do grupo estava tendo que seguir a eles. Jade disse que entendia o que eu estava dizendo, porque sentia que era isso mesmo que estava acontecendo e achava que não estávamos dando atenção ao que eu propunha como dramaturgia. Karina perguntou por que estávamos retomando aquele debate da estrutura do trabalho, tendo em vista que já havíamos definido o roteiro. Eu respondi que discordava, que achava que estávamos mais “cedendo” do que decidindo de fato juntas. Rafael disse que eu escrevia coisas muito bonitas (se referindo aos poemas que eu estava postando em meu Instagram) e perguntou o porquê de eu até então nunca ter feito algo do tipo para o grupo naquele trabalho. Eu respondi que não achava que esse espaço estava aberto, afinal, sequer sabíamos se o trabalho teria falas ou não, e sentia também que minhas propostas estavam sendo sempre rejeitadas. Pedi desculpas às outras pessoas presentes naquela reunião, pois me parecia que estava se instaurando uma “reunião de condomínio”.

Jade comentou que achava que deveríamos experimentar a dramaturgia que eu havia feito anteriormente. Rafael a questionou: mencionou atitudes que ela havia tido nos dias das experimentações na casa com as quais ele não concordava, pois pensava que elas não demonstravam comprometimento com o trabalho. Jade

discordou. Para ela, o que ela havia feito era justamente tentar aprofundar a relação dela com a casa, pois era isso que o trabalho requeria. A discussão se interrompeu.

Francisco disse que eu havia mencionado a “reunião de condomínio”, mas que ele achava o termo ruim. Afirmou que, se nós, que estávamos pontuando aquelas coisas, nos sentíamos excluídos do trabalho, ele estava ainda mais do lado de fora. Algumas coisas a mais foram faladas, das quais não me recordo e não tenho registro. Em dado momento, o restante da equipe saiu da reunião e o grupo ficou sozinho, sem saber bem o que fazer. Pairava apenas um desconforto geral. Foi em meio a isso que Andromeda propôs o enterro da casa como ação simbólica e foi nesse ponto que nos encontramos, concordando, e reelaboramos o roteiro a partir dessa ideia.

No dia seguinte (ou pode ter sido na mesma noite), Rafael e eu conversamos um pouco pelo WhatsApp. Ele disse que achava importantes os questionamentos e que não queria que o grupo se desfizesse, que teve medo de um “rompimento”. Eu disse a ele que, de fato, havia sido um momento delicado, mas que acreditava que aquele tinha sido um momento muito importante para nós, pois estávamos nos questionando o que queríamos juntos. Comentei que estávamos percebendo que talvez tivéssemos desejos diferentes, conflitantes, uns dos outros em relação ao grupo e ao entendimento do que queríamos com ele, e que poderia ser que chegássemos ao entendimento futuramente de quem nem todos os projetos da companhia vão nos interessar a nível individual. E era possível que não estivéssemos sempre todos juntos realizando o mesmo trabalho. Poderia haver projetos que levariam o nome do grupo, porém seriam feitos em paralelo, a partir dos interesses de cada um. E isso não significaria uma ruptura necessariamente. Depois o assunto mudou e falamos um pouco sobre outras coisas.

Esse cenário de desencontro, me parece, resulta de diversas razões. Em primeiro lugar, era a primeira ocasião, desde março de 2020, em que todas as pessoas em cena, e também a equipe como um todo, se reuniam pela primeira vez. Fazíamos isso justamente depois da pior fase da pandemia. Estávamos vivos, o que, diante de centenas de milhares de mortos, não era pouca coisa. Além disso, aquela era nossa primeira experiência com a “rigidez” da criação em cinema, o que contrastava fortemente com a maleabilidade à qual havíamos nos acostumado nos processos anteriores. Não tínhamos repertório profissional para isso. Era também o nosso primeiro processo criativo com funções bem divididas, com pessoas

específicas se encarregando de aspectos específicos da criação, uma dinâmica que era totalmente nova no grupo. Não sabíamos como as funções poderiam interagir, alimentar umas às outras, e também desconhecíamos os limites de autonomia decisória que cada uma teria sobre sua área em particular; não sabíamos, por extensão, o quanto uma função poderia interferir em outra.

Outra coisa relevante, intuo, é uma tendência do MO_AND e do grupo à visualidade, bem como o lastro dessa técnica na noção de performatividade. Quanto ao primeiro aspecto, acredito que isso decorre justamente do “jogo feito em silêncio” que descrevi no segundo capítulo. Como as palavras são postas de lado, tenho a sensação de que nossa relação com as matérias dentro do quadrado é primordialmente visual. Além disso, há uma certa preferência particular do grupo pela imagem⁷³, o que faz com que as investigações tendam a se organizar à volta da visualidade.

No que tange à relação do MO_AND com a performatividade, acho interessante notar que há uma forte negação da representação e da narratividade. A discussão me remete essencialmente à distinção que Erika Fischer-Lichte (2008) faz da performance enquanto forma artística específica. Para ela, o “poder da performance” está precisamente na sua “presentidade” e no fato de que o que é performado se oferece imediatamente – ou seja, sem a mediação da representação – aos sentidos. Essa característica “sensual” se contrapõe diretamente à negação, no teatro europeu pré-moderno, do corpo, de seus afetos e características próprias, de tudo aquilo que “oferece risco” à integridade da personagem e do espetáculo enquanto representação e narrativa fixadas, que produziriam uma relação premeditada com o público. Me parece que não é por acaso que nosso trabalho esteja sempre no “embate” do MO_AND com o teatro. Se o primeiro é construção em ato, de modo irrepetível, imprevisível, incontrolável, ingovernável (DUENHA, 2019) o segundo exige essencialmente algum nível de repetição, previsibilidade, controlabilidade e governabilidade.

O entendimento, talvez ainda pouco refletido, do lugar da dramaturgia no grupo também compõe parte dessa problemática. A dramaturgia, em nossos processos, se situa num campo menos propositivo e mais de amálgama dos

⁷³ Lili Monteiro, diretora do Teatro da Vertigem, comentou no bate-papo sobre *IepAp* no Itaú Cultural que via na nossa peça uma forte “dramaturgia da imagem”, que a imagem era o que mais lhe chamava a atenção e lhe despertava o interesse.

elementos que emergem por meio das improvisações. Desse modo, constituímos, antes de tudo, *roteirizações* que respondem centralmente à necessidade de *organizar* a matéria cênica, e não de produzi-la propositivamente. É uma função que, na SECALHAR, tem precisado ser exercida centralmente de modo coletivo, tendo de assumir uma posição de maior flexibilidade e menor propositividade. Ainda que eu não aborde aqui nesta pesquisa o quarto trabalho da companhia, *ensaio para queda*, esse padrão se repetiu nele também.

Em *CRIPTA*, se acentuou uma questão que havia aparecido em *Tanya*: a diferença entre audiovisual e teatro. Se na cena era possível alargar o tempo, contando com o envolvimento multissensorial do público, na tela parecia ser necessário lutar pela atenção de espectador. Eu acreditava que algo que se assemelhasse a uma fábula – uma história – poderia cumprir esse papel, mantendo o espaço aberto para que “ganhássemos” quem nos assistia ao mesmo tempo que investigávamos as questões mais performativas de nosso interesse. Embora tenhamos em alguma medida pensado que o fabular pudesse de fato integrar a obra, tendo como alicerce o Realismo Fantástico, a ideia nunca tomou corpo de fato enquanto estruturado – ainda que esteja presente no resultado final.

Várias vezes nos confrontamos com a questão de qual era o papel do público naquele trabalho, se deveríamos fazer “concessões” a mecanismos estéticos mais consagrados ou seguir apostando na nossa própria pesquisa, no que parecia nos diferenciar enquanto grupo. Eu, em alguns momentos, defendia que era preciso “dar um truque”, ou seja, lançar mão de códigos mais sedimentados para que oferecêssemos uma via de acesso “facilitada” a quem nos assistisse. Outras pessoas, como Karina e Rafael, pensavam que essa não deveria ser uma preocupação tão grande. Era mais importante que fôssemos rigorosas com a experimentação que produzir uma obra mais “palatável”. Pela primeira vez, repito, nos perguntávamos mais incisivamente que tipo de criação artística queríamos realizar juntas.

Rosyane Trotta aborda a questão dessa relação difícil entre as estéticas próprias dos grupos, e seus modos organizativos específicos, e o que já está mais consolidado como formas artísticas e jeitos de fazer teatro.

Um grupo-autor instaura uma tensão entre os valores que cultiva entre si – e que pretende afirmar artisticamente – e os valores socialmente aceitos – em relação aos quais ele pretende se contrapor. Lá onde se cultivam valores

que ele recusa é também onde ele imagina encontrar o público que poderá acompanhá-lo, partilhando de suas obras. (TROTТА, 2008, p. 95)

Para mim, hoje, é nítido que o trabalho que desenvolvemos é “nichado”, sendo majoritariamente acessado por pessoas com as quais mantemos relações pessoais de amizade, embora muitas delas sejam também artistas. Isso não é uma exclusividade nossa, porém outros coletivos parecem ter mais capilaridade na cena local que nós, ainda que tenhamos alcançado a profissionalização e sejamos conhecidos. Não acho que isso se deve exclusivamente a questões de linguagem, e nem penso que deveríamos, se esse fosse o caso, tentar adequar o que fazemos à demanda de quem nos assiste. Se o fizéssemos, matariamos nossa própria singularidade. O tempo de existência do grupo é também um fator determinante. É importante ressaltar que nesse pouco tempo já alcançamos reconhecimento, tendo realizado até aqui quatro espetáculos e um livro. Porém, somos recentes no circuito cultural de Curitiba.

Não penso, mesmo assim, que o que fazemos é facilmente acessável. Há uma distância bastante concreta, especialmente em *CRIPТА*, entre nosso trabalho e o público, pois habitamos simultaneamente o campo do experimentalismo de linguagem e de uma certa negação em “fechar o conteúdo”, dar à obra um discurso. Por um lado, acho que essa é uma virtude do trabalho do grupo e da própria criação em coletivo, porque lhe confere uma característica estética própria. Por outro, esse tipo de distanciamento pode vir a dificultar o acesso a financiamentos futuros. Se nossa produção artística enfrenta mais barreiras para ser recebida e fruída, então nossas oportunidades profissionais de fazer circular os trabalhos – o que gera reconhecimento e currículo, que, por sua vez, aumentam as possibilidades profissionais – podem se reduzir. E isso pode vir a ocorrer com qualquer grupo iniciante que se proponha ao mesmo: fazer pesquisa de linguagem e de processo.

Por fim, o processo inteiro foi marcado por investigações individuais e por produção de material a partir desse lugar, o que dificultava visualizar os sentidos que estavam se produzindo no que fazíamos. Há uma diferença notável entre o que aconteceu em *CRIPТА* e o que havia ocorrido antes em *IepAp* e *Tanya*, que creio estar relacionada também a um movimento do próprio Modo Operativo AND.

Desde 2019 (pelo que me recordo), a investigação do Modo Operativo AND, coordenada por Fernanda Eugenio e pesquisadoras associadas, tem se centrado no manuseio da matéria “subjétiVa”, voltando-se a uma investigação mais interna das

afecções. Diferentemente do que se fazia em exercícios como o tabuleiro com objetos, em que se explorava o comum tendencialmente no campo “intersubjetivo”, as experimentações mais recentes têm se voltado ao comum no que ele tem de “mais pequeno”: o corpo. Desse modo, presta-se mais atenção à dimensão da sensorialidade, da memória, do que se passa “dentro de mim no mundo”, ou seja, o que, da relação eu $\longleftrightarrow$ mundo (a palavra “eu” é ruim, porém serve) se expressa como sensorialidade, afeto, memória em mim.

Essa “virada” não se deu somente no MO_AND, mas também dentro da SECALHAR, sendo mais pronunciada, penso eu, em função do próprio isolamento causado pela pandemia. Se em *IepAp* e, em menor medida, em *Tanya*, buscávamos a obra centralmente na composição coletiva, em *CRIPTA* parecíamos estar rumando a um campo mais individual, partindo continuamente do que afetava a cada uma particularmente.

O Teatro da Vertigem, na experiência de criação de *O Paraíso Perdido*, fez uso de uma metodologia que intitulou *depoimentos pessoais* (e que mais tarde, em processos futuros, ganharia uma estrutura diferente e o nome *workshop*). A proposição consistia em que o elenco elaborasse cenas individuais que partissem daquilo que ressoava em cada pessoa da temática em investigação. Diretores e dramaturgos, então, elaboravam juntamente ao elenco a construção da cena (FISCHER, 2010, p. 143).

Como se pode ver, grupos encontram formas similares, embora próprias, de gerar material a partir da sala de ensaio. Em nosso caso, o procedimento de partir do “individual” ao “coletivo”, como fez também o Vertigem, não significava de modo algum que essa “escolha” carregava uma tendência inerente à individualização das questões. O modo como a gerenciamos produziu, todavia, ruído no campo comum daquilo que no processo se manifestava em cada uma individualmente. Porque era difícil achar as pontes, era difícil ver o que se tecia *entre nós*, entre as *posições*. Era difícil, em suma, encontrar uma língua comum.

A criação desse trabalho foi marcada por uma produção excessiva de matérias que ganhavam pouca consequência em termos de continuidade. Como ocorreu em *IepAp* e em *Tanya*, e como ocorre em processos de criação em coletivo de modo amplo, produz-se sempre mais do que se utiliza na obra final. Isso responde não somente ao fato de que a ideia da montagem, sua estrutura geral, é gestada por meio das improvisações, mas também à necessidade de construir

coletivamente essa ideia. Uma vez que descobrir o que se quer fazer requer conversar (no caso da criação, gerar material a partir do qual falar), é preciso “falar muito” para que se alcance o que é comum. O *diálogo* é a *cena* (ARAÚJO, 2011). A obra nesse caso, como diz Tenenblat (2015), é menos premeditação que efeito do processo.

Acredito que nosso apego excessivo ao MO_AND enquanto procedimento para criação de material foi uma tentativa de repetir o que havia dado certo anteriormente. Acabamos, desse modo, por transformar a técnica em uma espécie de protocolo a ser seguido: fazer crafts para fazer enunciados para fazer ações para fazer crafts para fazer enunciados para fazer ações...

Chama a atenção, então, o quanto o abandono em alguma medida da ética do MO_AND – suficiência, justeza, reparagem –, que vínhamos praticando, veio acompanhado de um apego excessivo aos exercícios que o compõem, como se eles *fossem* o MO_AND e não uma forma de *exercitá-lo*. Isso, é claro, já estava em germe desde o princípio do grupo, ainda em *lepAp*, quando optamos por usar os próprios exercícios do sistema como *ferramentas para produção de material cênico*. Até onde nos consta, há também um ganho nisso, pois é uma especificidade do trabalho do nosso grupo, uma singularidade.

5.5 INSTITUCIONALIDADE E TENSIONAMENTOS DO COMUM

Por fim, gostaria de levantar brevemente a relação desse trabalho, CRIPTA, com a institucionalidade, ou seja, com aquilo que o viabilizou: um edital público de lei de incentivo. Não me delongarei muito nos pontos dessa discussão – inclusive porque, para fazê-lo, seria necessário recorrer a mais experiências além dessa –, mas acho que alguns breves comentários acerca disso podem vir a calhar.

Quando fizemos a inscrição do trabalho, em 2019, tendo por intenção remontar *lepAp*, construímos uma ficha técnica cujo único objetivo era facilitar a aprovação do projeto. Eu fui colocado como diretor, pois meu currículo continha mais experiências nessa área que o das outras pessoas. Não só isso: meu cachê também era maior que o do restante da equipe, e trocamos o termo “cuidadoria” para “elenco”. Lembremos que *lepAp* nunca teve alguém nomeada como diretore ou como ocupante de qualquer outra função específica.

Embora tivéssemos concordado que redistribuiríamos o dinheiro igualitariamente quando o recebêssemos, acreditávamos que era preciso produzir artificialmente essa disparidade salarial para que soássemos mais profissionais. Esse era, na verdade, um “conhecimento intuitivo”, e não um fruto de aprendizado de experiências anteriores. Depois, quando chegou o momento da execução do projeto, reformulamos as funções tendo em vista a nova característica do trabalho. É curioso, entretanto, que um grupo que acabou de nascer e que se pensa horizontalmente, inclusive em termos de remuneração, acredite que precisa diferenciar seus integrantes, emulando hierarquias exógenas a ele, para aumentar suas chances de aprovar um projeto.

E isso não está de todo errado. Uma rápida olhada nas tabelas de piso salarial dos SATEDs do país aponta que há, de fato, uma diferença acentuada entre a remuneração de diretores e do restante da equipe. Não quero ser leviano afirmando que isso é produto única e exclusivamente da manutenção de lugares de poder dentro da produção cênica. Há muitas variáveis em jogo, uma delas sendo o tempo que cada função despende para realizar sua tarefa dentro da criação de uma obra.

Pressupõe-se que a direção, seja numa criação em coletivo ou não, diferentemente da iluminação, por exemplo, está o tempo todo na sala de ensaio (porém nem sempre é esse o caso), criando junto ao elenco, e isso justificaria uma remuneração maior. No entanto, o elenco também está continuamente na sala de ensaio. Poderíamos argumentar que o diretor trabalha também intensivamente fora da sala, preparando os encontros, refletindo sobre a matéria produzida. Mas quem atua também o faz, seja decorando texto, seja preparando cenas.

De qualquer modo, o elenco não ganha o mesmo tanto que a direção. Ou espera-se que não ganhe. Por quê? Como se pode fazer essa contagem de horas de trabalho? Se se trata, de outro modo, de uma *expertise*, o que faz com que possuir um conhecimento específico, e não outro, resulte em receber menos ou mais? Não acredito que os termos dessa equação sejam claros o suficiente e não é meu intuito explorá-la aqui, porém acho importante que ela conste como questionamento.

Outro ponto relevante de nossa participação no edital foi o tamanho dos cachês que definimos para nós mesmas. Nos pagamos *muito* pouco por esse trabalho. A equipe era grande e não se tratava apenas de realizar cinco exposições do filme, mas também de fazer ações de contrapartida. E alugar equipamentos de luz,

som. E pagar espaço de ensaio. E imprimir materiais de divulgação. E contratar serviços técnicos etc. Tudo isso com uma verba muito reduzida.

A situação se agrava se levarmos em conta que queríamos fazer um trabalho de pesquisa, o que demanda muito tempo de dedicação. Digo, sem nenhum pudor, que praticamente pagamos para trabalhar, pois o que ganhamos individualmente, se fôssemos dividir pelos meses em que estivemos de fato trabalhando no projeto, não seria suficiente para pagar sequer um único boleto de aluguel. Trabalhamos tanto porque queríamos dar o nosso melhor, porque acreditávamos no que estávamos fazendo e víamos uma oportunidade de investigar o que desejávamos. Mas nos autoexploramos absurdamente nesse percurso.

Um dia, conversando com Karina, eu disse que o discurso do “amor pela arte” é perigoso, porque ele pode nublar nosso julgamento acerca das condições de trabalho precárias em que não raro nos encontramos. Dizemos que damos tudo de nós porque amamos nossa profissão, porque queremos realizar o melhor trabalho possível, e demonstramos que somos de fato capazes de fazer muito com muito pouco e nas condições mais adversas. Porém, qual o custo disso? Por que traduzimos esse gesto de abnegação como amor? Que tipo de amor é esse?⁷⁴

Acho importante apontar ainda que essa autoexploração não é centralmente fruto de uma postura dos artistas (embora a introjetemos), mas sim da própria política de financiamento da cultura no Brasil. Se o que se produz artisticamente de forma profissional no país se dá centralmente via leis de incentivo, e se o orçamento para financiamento da produção cultural é baixíssimo, a esmagadora maioria das pessoas que trabalham com arte não poderá fazer disso seu meio principal de sustento.

Para seguirmos no exemplo de Curitiba, é justamente o Mecenato que oferece a possibilidade de realização de projetos de maior porte na cidade. A concorrência, no entanto, é acirradíssima. Na última edição, de 2021, foram 268 projetos inscritos para a área de Artes Cênicas na Modalidade Não Iniciante. Desses, 243 foram classificados, ou seja, receberam nota mínima (80) após

⁷⁴ Para mim, há inclusive uma certa similaridade entre o amor pela profissão que se espera dos artistas, e que é professado por eles, e o amor pela profissão dos professores. Em ambos os casos, estamos falando de trabalhos quase sempre muito precarizados e dos quais se espera que sejam feitos *por amor*, por uma espécie de *chamado* interno irrecusável, mais do que por subsistência. Não raro, em ambas as áreas, após dizer o que fazemos, ouvimos a clássica pergunta: e, além disso, você trabalha? Ambas as figuras são também mistificadas como uma panaceia. “A arte salva”, “a educação salva”. A questão central que deve ser feita, me parece, é quem salva e professorie/artista? Sim, fazemos o que fazemos porque amamos. E queremos dinheiro.

avaliação pela comissão julgadora. Dos 243, somente 20 foram convocados para realização. Significa que apenas 7,5% (!!!) da totalidade dos projetos inscritos naquele ano chegarão a acontecer. Isso se passarem depois pela peneira última da captação.

Quando falávamos, no início, do risco contínuo que o comum sofre pela pressão externa a ele, era precisamente a isso que me referia. Quantos grupos morrem por não conseguirem financiar suas atividades, no todo ou em partes? Além da falta de orçamento para o financiamento à maior parte dos artistas, o processo de inscrição em editais funciona por si só como um funil. É preciso saber estruturar um projeto, dominar a linguagem da escrita no modelo necessário (como o que foi apresentado no começo do capítulo). Há também inúmeras exigências documentais (como certidões negativas de débitos federais, estaduais, municipais, cadastro municipal etc.) que dificultam muito o caminho de quem está pleiteando uma das vagas e excluem, por exemplo, artistas da periferia ou que não possuem currículo formalizado.

Se toda a política de estado se resume a isso, como não esperar que grupos menores, com práticas de autogestão próprias, não sucumbam diante das necessidades imediatas diárias de seus integrantes, que terão necessariamente de se dedicar prioritariamente a outras atividades remuneradas? Como possibilitar que esses coletivos não sejam empurrados para fora do mercado artístico devido também à competição com as companhias já consolidadas, as quais, por sua vez, estão também lutando pela sua própria continuidade? Toda essa problemática, é claro, não é fruto somente do mecanismo do financiamento da cultura no país, mas da própria lógica competitiva da sociedade em que vivemos. O capitalismo é, afinal, um sistema que exige – e valoriza positivamente, moral e eticamente – a competitividade em todos os campos da nossa existência.

De outro modo, o grupo pode também ser um problema ao se tornar *valor de mercado*, como aponta Rosyane Trotta (2008). Citando o exemplo da Lei de Fomento de São Paulo, que prevê verba para que grupos financiem suas atividades em geral (não apenas para montagem), com os integrantes recebendo salários, vê-se que é necessário estar em um grupo para ter direito ao investimento contínuo. Mas nem todos os artistas de teatro desejam, necessariamente, *integrar* um grupo. Muitos preferem circular entre projetos de diferentes companhias. Se o grupo é condição *sine qua non*, como essas pessoas podem se manter fazendo arte fora de

um agrupamento? Janaína Leite comentou uma vez em uma aula da qual eu participava que parecia haver um certo enfado com a ideia mesma de teatro de grupo, precisamente porque parecia que não se podia fazer nada fora disso se o objetivo fosse obter financiamento.

Essa contradição, no entanto, não se manifesta de modo igual em todos os lugares. Curitiba não possui nenhum edital voltado à manutenção de grupos. O que fazemos, dentro do que é possível, é buscar reservar alguma parcela dos ganhos com os trabalhos para o caixa coletivo. Ainda assim, isso não custeia salários, mas sim atividades eventuais que a companhia realiza de modo independente, ou seja, sem apoio governamental ou da iniciativa privada.

Num outro lugar do mesmo problema, pode-se pensar como o financiamento das atividades de um grupo pode ser uma questão *per se*. O Ói Nós Aqui Traveiz passou por uma crise interna quando recebeu, em 2007, patrocínio da Petrobrás para financiar suas atividades. O caso é que a própria organização do coletivo não é rígida: não se pensa em termos de “companhia”, como um agrupamento estável composto de um número limitado de integrantes. Embora haja um “núcleo duro”, pessoas entram e saem a todo momento, inclusive como resultado direto do curso de formação teatral oferecido pelo grupo em sua sede. O financiamento, todavia, requeria o estabelecimento de um grupo de atores (TROTТА, 2008, p. 215). Como decidir qual é esse núcleo – decisão que vem em função de uma demanda exógena – num contexto tão “fluido” quanto o do Ói Nós? Como se adequar a isso, sendo que se encaixar tem implicações profundas no autoentendimento do grupo, produzindo cisões internas?

Como se isso não fosse suficiente, lembremos que o estado ainda delega centralmente à iniciativa privada, pelo mecanismo de isenção fiscal, a função de financiar a produção cultural. Produzem-se, assim, imensas contradições entre as posições políticas que os grupos adotam e os interesses das empresas privadas. Pensemos no exemplo do Grupo Galpão. Um dos maiores e mais importantes grupos teatrais da história do país é hoje financiado pela Vale, responsável direta pela destruição de Brumadinho. Em Curitiba houve recentemente uma mostra de produções da Colômbia e do Brasil e todas as produções contestavam as opressões de gênero, raça, nacionalidade e a violência do estado e do sistema capitalista. O evento era realizado via lei de incentivo, recebendo verba da Havan, cujo dono foi um dos pivôs na ascensão e consolidação do bolsonarismo, que, por sua vez, ataca

continuamente a cultura com cortes orçamentários e o discurso moralizante conservador e reacionário.

Não acho que isso deva resvalar numa questão moral, se es artistas devem ou não aceitar dinheiro dessas empresas, pois a ideia de escolha pode ser bastante ingênua. No capitalismo, a liberdade de escolha é um mito que serve à dominação jurídica e ideológica da organização da produção social da vida. Se há liberdade, ela é, se muito (não raro, nem isso é possível), tão somente a de escolher a quem se vai vender a própria força de trabalho em troca de salário. Ou seja, em troca de subsistência.

O que me chama a atenção é que a atuação na cultura das empresas citadas, e que não é exclusivo delas, camufla o fato de que o papel que elas cumprem na economia e na política é o de fazer a manutenção da precarização das relações de trabalho em geral, da exploração dos recursos do país (em toda a ampla acepção do que se pode entender por “recurso”⁷⁵) e da execução de uma política econômica que faz do estado um balcão de negócios orientados essencialmente pela perspectiva de lucratividade. E é justamente essa combinação de fatores que põe em risco as práticas de comum não só na arte, mas na sociedade como um todo.

⁷⁵ “[...] o que eles tiram de Alhambra não é o minério, não é a terra, é a gana, gana, companheiro” (VIANNA FILHO, 2019).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao “fim”.

Esta pesquisa tentou contribuir com a intersecção entre Modo Operativo AND e teatro. Apesar de essa não ser uma relação propriamente recente – várias pessoas têm atuado na junção das duas coisas desde, pelo menos, 2013 –, este é (até onde consta) o primeiro trabalho a discutir essas pontes mais extensamente no campo procedimental e ético, partindo da análise de processos criativos já finalizados. É, também, o primeiro a abordar possíveis usos do MO_AND na criação em coletivo no teatro, novamente, fazendo uso da descrição do processo de criação de obras.

A TEATRO SECALHAR é o primeiro grupo – novamente, de que temos notícia – a pesquisar ativamente, e centralmente, o Modo Operativo AND como ferramenta direta para a criação teatral, tomando essa investigação como um dos objetivos mais fundantes de seu trabalho.

Nesta dissertação, transitei pelas questões envolvendo a direção, as funções criativas e os meios pelos quais se pode produzir comunidade, ou seja, encontrar modos de *fazer junto* e de *existir junto*. A tradição do teatro feito em coletivo é longa e múltipla. As experiências nesse sentido são as mais variadas e colhem, do campo político, inspiração para suas realizações, seja no Brasil ou fora dele. Não é sem política, portanto, que se faz teatro – o que não significa que todo teatro seja essencialmente político, mas que o teatro, assim como tudo, se constitui em meio à política, inseparavelmente dela.

Acredito que nestas páginas foi possível alcançar e perceber uma contaminação recíproca muito positiva entre os dois campos estudados aqui. Se, por um lado, o teatro pode oferecer ao Modo Operativo AND e modos de manuseio de seu sistema prático-teórico, por outro, o Modo Operativo AND pode oferecer ao teatro procedimentos de criação cênica e gerenciamento dos processos, sejam eles realizados em coletivo ou não. E essa não é propriamente uma descoberta desta pesquisa escrita, mas da pesquisa que viemos fazendo no grupo nesses quase cinco anos. Este aqui é apenas um outro suporte para elaboração das questões que nos movem enquanto coletivo.

Mas existem certos nós que não foram desenrolados. O escopo da pesquisa não era um mapeamento de práticas cênicas – ou, mais especificamente, teatrais –

que têm forte influência do Modo Operativo AND. Posso pensar na Cia Café Preto, no Grupo Nômade, nas pesquisas cênicas de Francisco Gaspar, nos estudos de Caio Monczak, Juliana Liconti, Agnan Siqueira, Arlette Souza e Souza, Marlon Zé, entre outros, que tentam, cada um a seu modo e a partir de suas questões próprias, investigar esse terreno acidentado. Comparar o que há em comum e distinto entre essas pesquisas pode ajudar a expandir o horizonte de usos possíveis do MO_AND na cena.

Outra questão que me parece merecer um olhar mais aprofundado é se existem tendências estéticas em trabalhos feitos com Modo Operativo AND. Aponto isso porque percebo em nossas montagens (especialmente em *lepAp* e *Tanya*) uma construção de encenação que preza pela *evolução* das ações e imagens em cena, ou seja, preza por levá-las ao seu desenvolvimento até que desemboquem em outra coisa. Isso me lembra muito o próprio movimento do jogo no quadrado: algo é feito, respondido e investiga-se a questão aberta pela resposta. Uma amiga minha disse, após ver *lepAp*, que o espetáculo era “muito dialético”. Comentei isso com Francisco Gaspar e ele respondeu que um pesquisador com quem trabalhou dizia que achava os jogos de MO_AND – essencialmente o tabuleiro – dialéticos. Para chegar ao sentido dessas afirmações, e afirmá-las ou negá-las, é preciso olhar para as obras (não para os processos) produzidas com essa técnica.

Além disso, ainda no campo das formas teatrais, há também uma conexão provável entre teatro de objetos e o que fazemos na SECALHAR – e o que é feito no MO_AND em geral. Como eu expliquei quando falava de *lepAp*, a montagem toda pode ser narrada a partir do papel. Em *Tanya*, por sua vez, o papel e os cabelos agem a cena. Já em *CRIPTA*, trata-se de manusear folhas, galhos, utensílios e estruturas da casa. Há uma agência inegável dos materiais na construção da encenação. As implicações disso podem ser mais desenvolvidas em outros estudos.

O trabalho de atenção desenvolvido na prática de Modo Operativo AND e seus possíveis impactos na cena é também algo sobre o qual é possível se deter. O *feedback* que recebemos na mostra de processo do TCC acerca do nosso estado de atenção e presença em cena em *lepAp* foi repetido mais vezes à medida que o espetáculo ia chegando a novos públicos. No evento do Itaú Cultural recebemos essa devolutiva mais de uma vez. Algo que não mencionei no trabalho é que, no início do processo de *lepAp*, praticávamos meditação de atenção plena como

treinamento. Existem relações entre o estado meditativo e a prática de MO_AND que certamente podem ser exploradas em sua relação com a atuação.

No fim, quero ainda dizer algumas coisas que não disse até aqui.

Acredito que todo trabalho, dos mais bem acabados aos menos, é sempre um atestado das impossibilidades. Um atestado do que não se conseguiu fazer, por “acidente” e/ou por escolha. Como diz Anne Bogart (2011): escolher é uma violência. Quando se escolhe fazer algo de determinado jeito e não de outro, ou quando se escolhe um caminho, uma palavra, um gesto etc. elimina-se, por consequência, uma miríade de outros modos de fazer, caminhar, falar, agir. Nunca uma eliminação completa, mas, ao menos, uma suspensão temporária – e o temporário pode ser da ordem de segundos, horas, dias, anos, décadas... Assim como todo trabalho, portanto, este trabalho é um atestado de suas próprias impossibilidades.

No início, quando elaborei o projeto de pesquisa, pensava em fazer narrações muito extensas dos processos. Tinha o desejo de relatar tudo em cada mínimo detalhe. Não foi possível. No início, quando elaborei o projeto de pesquisa, me propunha a mergulhar nos arquivos do grupo, ouvir todas as gravações em áudio e assistir a todos os vídeos, ler o histórico do WhatsApp, reassistir a todas as gravações de *IepAp* em suas diferentes versões. Não foi possível. No início, quando elaborei o projeto de pesquisa, queria entrevistar as pessoas do grupo, ouvir delas a respeito do processo, de como enxergavam o coletivo, como elaboravam as questões que aqui apresentei. Não queria repetir a “voz solo” que já havia visto em outros trabalhos com escopos similares a este. Não foi possível. Repeti a “voz solo”. No início, quando elaborei o projeto de pesquisa, imaginava que poderia traçar uma discussão mais aprofundada – crítica, inclusive – dos pressupostos teóricos e das práticas do MO_AND, de sua relação com a filosofia francesa do século XX etc. Nesse caso, não só porque quisesse fazê-lo, mas porque diversos incômodos de ordem política e teórica surgiram desde quando conheci o Modo Operativo AND até o presente. Não foi possível. Se tivesse tentado isso, mesmo diante das impossibilidades todas, provavelmente teria sido leviano. Não quis sê-lo.

O que foi de fato possível fazer foi o levantamento de alguns materiais e registros de ensaio e acessá-los. Poderia ter ido mais longe nas discussões sobre a criação feita em coletivo, poderia ter relacionado mais esse modo de criação, a nível teórico, com o próprio MO_AND, poderia ter trabalhado mais a noção de ética e

suas implicações no grupo, poderia ter feito uma discussão melhor acerca das funções criativas... poderia muitas e muitas coisas.

Mas as impossibilidades não são só pelas escolhas; as não-escolhas também configuram impossibilidades de um trabalho. As impossibilidades foram também a dificuldade em achar tempo dentro do tempo para estudar e escrever, organizar o tempo no tempo que se tem. As impossibilidades foram também a depressão no meio do caminho, a quase desistência, lá em meados de 2021, quando parecia que iríamos todes morrer (e, em algum nível, morremos). As impossibilidades foram continuar a trabalhar, dentro e fora do teatro, o que, assim como todas as coisas, exige tempo. As impossibilidades foram a escolha irremediável por me manter na militância comunista organizada, o que, como tudo, exige tempo. As impossibilidades foram também as repetidas mudanças de casa forçadas pela situação da quarentena. As impossibilidades foram adoecimento e morte na família, a 400 km de distância, e muitas viagens por causa disso. As impossibilidades foram a contínua desconfiança (que, aparentemente, nunca passa) a respeito de minhas próprias (in)capacidades, do que sou (in)capaz de fazer acadêmica e não academicamente.

Mas as impossibilidades não são só o que tange a esta pesquisa ou mesmo à área de estudos das artes da cena. As impossibilidades foram também uma pandemia, mais de 680.000 (!!!) pessoas mortas no Brasil. As impossibilidades são, depois de uma década de processos sociais que pareciam rumar a uma atenuação da barbárie capitalista em nosso país⁷⁶, termos de mais uma vez despendar energia vital defendendo o que nunca tivemos. Defendendo que as pessoas comam. Que tenham onde morar. Que não morram vítimas de violência policial. Que mães negras possam ver seus filhos crescerem, vivos. Que as pessoas tenham emprego – não trabalho, emprego. Que possam exercer o mínimo de liberdade de autodeterminação sexual, de gênero etc. Que não recaia sobre uma parcela da sociedade – mulheres, mulheres negras – a obrigação do cuidado. Que povos originários possam continuar a existir e a reproduzir seu modo de existência. Que os recursos naturais do país sejam preservados. Que o que se produz aqui, alimente quem aqui vive, ao invés de se converter em capital a ser explorado internacionalmente.

⁷⁶ O que seria de fato insustentável a longo prazo no projeto elaborado pelos governos progressistas do campo democrático-popular.

Todo trabalho é um atestado das impossibilidades. Das *suas* impossibilidades – que, em sendo *suas*, não são redutíveis ao seu campo mais imediato, àquilo que se pode ver diretamente que a pesquisa conseguiu ou não realizar, mas que dizem respeito à relação trabalho $\longleftrightarrow$ mundo. Por isso, fazer pesquisa no Brasil é tão difícil. Quando o digo, não estou falando de mim. Estou dizendo que fazer pesquisa no Brasil é difícil. E cada vez mais difícil. É nas entrelinhas de todo trabalho acadêmico produzido nesse contorno geográfico e nessa temporalidade, dos mais bem acabados aos menos, que se pode vislumbrar essa dificuldade, seja na narrativa heroica (“vencemos, fizemos a pesquisa apesar de”), seja na narrativa da derrota (“não conseguimos porque...”). Ambas as posições emergem de um mesmo fenômeno: a precariedade. Fazer pesquisa no Brasil é ter de “vencer” a precariedade ou “ser vencido” por ela. No final, sempre se perde. “é que se eu ganhasse / não seria seu jogo”, como escreveu Francisco Mallmann (2018, p. 32).

Por isso, fazer teatro no Brasil é tão difícil. Fazemos *apesar de*, e não *porque*. Estou plenamente convencido, não obstante, que o teatro que se produz aqui, mesmo diante de tanta impossibilidade, é de qualidade ímpar. Não nutro o sentimento de que “devemos algo” ao teatro europeu ou norte-americano. Se alguém deve algo a alguém, se precisarmos colocar as coisas em termos de dívida, são eles que devem a nós – e aí não se trata somente de teatro. As experiências de criação em coletivo gestadas em nosso país são uma referência política, ética e *estética* para o mundo. Grupo Galpão. Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Teatro da Vertigem. Grupo Magiluth. Teat(r)o Oficina. teatroESPANCA. Companhia Brasileira de Teatro. Satyros. Selvática Ações Artísticas. CiaSenhas. Grupo Olho Rasteiro. Clowns de Shakespeare. A Próxima Companhia. Cia Hiato. Companhia do Latão. Armazém Companhia de Teatro. Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Engenho Teatral. Grupo Pandora de Teatro. Teatro Máquina. Companhia do Tijolo. Companhia do Feijão. Grupo Tá na Rua!. 28 Patas Furiosas. Cia Mungunzá. Cia Balagan. Quatroloscinco Teatro do Comum. Teatro do Osso. Cia Café Preto. Minha Nossa Cia de Teatro. Cia dos Atores. Grupo XIX de Teatro.

Todos esses grupos, que são uma ínfima parcela (a mais conhecida) do imenso mar da criação em coletivo, são um atestado de suas próprias impossibilidades, que são, por sua vez, um atestado das impossibilidades de fazer

teatro. Foram essas impossibilidades que articularam os experimentos coletivos dos anos 60/70 em diante, mudando o curso da história do teatro feito no Brasil.

Justamente por essas impossibilidades, a própria quase impossibilidade de exercer a coletividade neste momento tão árduo que vivemos da história global, de aprofundamento voraz, vertiginoso, das contradições da maquinaria do capital, que essas tentativas de estar juntas, fazer juntas seguem existindo. A duras penas. Sempre a duras penas, sempre lidando com a penúria. E não há nada de romântico nisso. Há, antes de tudo, gente comum querendo, precisando viver sua profissão, extrair dela sustento (dinheiro), e apostando no seu trabalho as fichas de alguma mudança social.

Por isso, aqui, nas considerações finais, não quero falar sobre o que aprendi ou deixei de aprender, sobre o que precisa ser mais estudado dentro dos temas que a pesquisa aborda, de que servem Modo Operativo AND, criação em coletivo, quais seus tensionamentos etc. Falei disso por mais de 120 páginas. Acho, sim, que se pode pesquisar mais relações entre MO_AND e teatro. E há pessoas fazendo isso agora, dentro e fora da academia. Estou convencido, sim, de que o MO_AND pode contribuir de diversos modos com a criação em teatro – e, quem sabe, vice-versa. Foi a isso que tentei dar uma pequena contribuição.

Mas aqui, neste quase fim – que é um convite a um começo –, prefiro apenas afirmar que nós, que fazemos teatro em grupo, seguimos o mote francês (de novo os franceses...) de maio de 1968: somos realistas, exigimos o impossível. Fazer o que fazemos, seja pesquisa *ou* teatro, seja pesquisa e teatro, é impossível. Ainda assim, fazemos; e é porque fazemos que a impossibilidade se confunde com a possibilidade, num mecanismo cheio de engasgos (contradições) pelo qual podemos continuar. Porque queremos existir para além da barbárie. Porque “não fazemos história como queremos, mas com as condições que nos foram legadas”, como nos lembra Marx, porém *fazemos história*. Porque achamos ser possível um outro ordenamento social. Porque queremos *fazer ser possível*. Porque queremos talhar, no impossível, a via do possível. E trilhá-la. Uma via perversa; porém, *por ora*, a única trilhável. Por ora. Por ora.

“É preciso continuar, não conseguimos continuar, vamos continuar”.

REFERÊNCIAS

ARTIGOS

ABREU, Luis Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Cadernos da ELT**, Santo André, v. I, n. 2, p. 33-41, jun. 2004. Disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>. Acesso em: 19 ago. 2022.

ANIZELLI, Eduardo. São Paulo começa a abrir 600 valas por dia e vai construir 26 mil sepulturas verticais. **Folha**, São Paulo, 7 abr. 2021. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1696415070290108-sao-paulo-comeca-a-abrir-600-valas-por-dia-e-vai-construir-26-mil-sepulturas-verticais>. Acesso em: 19 ago. 2022.

BOAL, Julian. Presenças do Teatro de Arena no Teatro do Oprimido. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, p. 173-196, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/9755>. Acesso em: 19 ago. 2022.

COSTA, I. Teatro de grupo contra o deserto do mercado. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1470>. Acesso em: 19 ago. 2022.

EUGENIO, Fernanda. Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND. **Fractal - Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 203-210, maio/ago. 2017a. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v29n2/1984-0292-fractal-29-02-00203.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2022.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **Dos modos de re-existência**: um outro mundo possível, a *secalharidade*. Texto “manifesto” que sustenta e enquadra o projecto AND_LAB - Investigação artística e criatividade científica, de João Fiadeiro e Fernanda Eugenio. 2010. Disponível em: <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2022.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Jogo das perguntas: O Modo Operativo “AND” e o viver juntos sem ideias. **Fractal - Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 221-246, maio/ago. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v25n2/02.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2022.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. O encontro é uma ferida. **Revista A.Dnz**, Santiago de Chile, n. 1, p. 128-131, abr. 2015. Disponível em: <https://adnz.uchile.cl/index.php/ADNZ/article/view/38550/40196>. Acesso em: 19 ago. 2022.

EUGENIO, Fernanda; SALGADO, Ricardo S. O AND é jogo? Ensaio-conversa à volta da operacionalidade do jogo no Modo Operativo AND. **Cadernos de Arte e Antropologia**, [S. l.], v. 7, n. 2, p. 11-26, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1545>. Acesso em: 19 ago. 2022.

FORJAZ, Cibele. O papel do encenador: das vanguardas modernas ao processo colaborativo: notas rápidas sobre a função do diretor no teatro. **Subtexto - Revista do Galpão Cine Horto**, Belo Horizonte, v. 12, n. 11, p. 20-32, out. 2015. Disponível em: https://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2020/03/subtexto11_pt.pdf. Acesso em: 19 ago. 2022.

MIRANDA, Maria Brígida. Teatros feministas na ilha das bruxas: memórias e “herstory” de práticas teatrais feministas em Florianópolis. In: WOMEN’S WORLDS CONGRESS, 13., 2017, Florianópolis. **Anais...**, Florianópolis: [s. n.], 2017. p. 1-12. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1499730960_ARQUIVO_MARIABRIGIDADEMIRANDAFG11.pdf. Acesso em: 19 ago. 2022.

PAZ, Regina; GONÇALVES, Thaís. Anatomia de uma ‘des-cisão’. **OlharCE, a revista de dança do Ceará**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 40-43, 2011. Disponível em: <https://issuu.com/bienaldedanca/docs/olharce2/40?ff>. Acesso em: 19 ago. 2022.

SANTOS, Vinicius Medeiros dos; BARONE, Luciana Paula Castilho. Ciclos Repère: história, funcionamento e possíveis intersecções com os processos coletivos e colaborativos no Brasil. **O Mosaico**, Curitiba, n. 19, p. 359-375, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3674>. Acesso em: 19 ago. 2022.

TENENBLAT, Nitza. Direção e direcionalidade na criação em coletivo. **ILINX: Revista do Lume**, Campinas, n. 7, p. 1-9, ago. 2015. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/334>. Acesso em: 19 ago. 2022.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Sala Preta**, [S. l.], v. 6, p. 155-164, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57305>. Acesso em: 19 ago. 2022.

TROTTA, Rosyane. O coletivo em criação. **ILINX: Revista do Lume**, Campinas, n. 7, p. 1-8, ago. 2015. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/335>. Acesso em: 19 ago. 2022.

TROTTA, Rosyane; TELLES, Narciso. Poéticas do compartilhamento: saberes e sabores. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 36, p. 1-9, jan./abr. 2022. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/122172/84393>. Acesso em: 19 ago. 2022.

DISSERTAÇÕES E TESES

DUENHA, Milene. O que. In: DUENHA, Milene. **O que pode o corpo, ninguém sabe**. 2019. Tese (Doutorado) – Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2019.

GASPAR NETO, Francisco. **Modo Operativo AND**: o incomum em comum. 2016. 206 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

LICONTI, Juliana. **Pistas para uma poética dos acidentes**. 2016. Dissertação (Mestrado) – Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000023/0000233e.pdf>. Acesso em: 19 ago. 2022.

MESQUITA, Priscila. **Em busca de um teatro feminista**: Relatos e reflexões sobre o processo de criação do texto e espetáculo “Jardim de Joana”. 2012. 160 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis., 2012.

NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto**: dramaturgia em processo colaborativo. 2005. 219 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-28092009-092332/pt-br.php>. Acesso em: 19 ago. 2022.

TROTTA, Rosyane. **A autoria coletiva no processo de criação teatral**. 2008. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

LIVROS E CAPÍTULOS DE LIVROS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. (Trabalho original publicado em 1985).

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ARAÚJO, Antônio. Aproximações ao processo colaborativo. In: FERNANDES, Silvia (org.). **Teatro da Vertigem**. São Paulo: Cobogó, 2018. p. 13-19.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. **Elogio ao amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BALAIÓ, Caio. **Vermelho-colisão**. Cotia: Urutau, 2021.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 5. ed. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos Viewpoints**: o guia prático para Viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CALDER, David. Against efficiency: Théâtre du Soleil's Experimental Relations of Production. *In*: SYSSOYEVA, Kathryn Mederos; PROUDFIT, Scott (ed.). **A history of collective creation**. New York: Palgrave Macmillan, 2013. p. 171-186.

CARVALHO, Sérgio de. Conversa sobre as virtudes do processo colaborativo. *In*: CARVALHO, Sérgio de (org.). **Introdução ao teatro dialético**: experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular: Companhia do Latão, 2009. p. 67-74.

CULL, Laura. Collective creation as a theatre of immanence: Deleuze and The Living Theatre. *In*: SYSSOYEVA, Kathryn; PROUDFIT, Scott (ed.). **A history of collective creation**. New York: Palgrave Macmillan, 2013. p. 129-144.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian **Comum**: ensaio sobre a revolução no século XXI. São Paulo: Boitempo, 2017.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

EUGENIO, Fernanda. **Caixa-livro AND**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Re-enchanting the world**: feminism and the politics of the commons. Oakland: PM Press, 2019.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais**: anos 70. Campinas: Ed. Unicamp, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. London: Routledge, 2008.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.

GOODMAN, Lizbeth. **Common working methods of feminist theatres**. *In*: GOODMAN, Lizbeth. Contemporary Feminist Theatres: to each her own. London: Routledge, 1993. p. 85-110.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MALLMANN, Francisco. **haverá festa com o que restar**. São Paulo: Urutau, 2018.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MORAES, Vinicius de. **O operário em construção**. 1959. Disponível em: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao>. Acesso em: 11 nov. 2022.

PLAHTYN, Milena; MEDEIROS, Vinicius. Criação em coletivo: a composição e a ética do MO_AND. In: PEYERL, Fernanda *et al.* **IepAp**: relatos de criação. Curitiba: [S. l.], 2022. p. 32-42.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SIMMONS, Cynthia; PERLINA, Nina. **Writing the Siege of Leningrad**: Women's Diaries, Memoirs, and Documentary Prose. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2002.

SYSSOYEVA, Kathryn; PROUDFIT, Scott (ed.). **A history of collective creation**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Um amor feliz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Vianinha**: Teatro, Televisão, Política. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 90-97.

VIANNA FILHO, O. **Papa Highirte**. São Paulo: Temporal, 2019.

FOTOGRAFIAS

ACERVO Museu Estatal da História de São Petersburgo. **Diário de Tanya Savicheva**. Ano. 1 fotografia, preto e branco. Disponível em: https://www.spbmuseum.ru/funds/538/49338/?lang_ui=en. Acesso em: 12 nov. 2022

FIDALGO, Beatriz. **IepAp**. 2019. 1 fotografia, color.

HOSHI, Kas. **Transtrução**. 2018. 1 fotografia, color.

RODRIGUES, Rafael. **Tanya**: experimento para um encontro. 2020a. 1 fotografia, color.

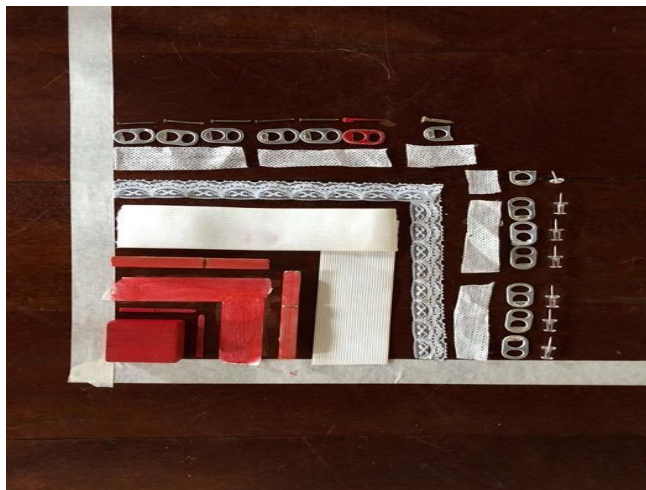
RODRIGUES, Rafael. **Tanya**: experimento para um encontro. 2020b. 1 fotografia, color.

VÍDEOS

EUGENIO, Fernanda. **O Modo Operativo AND & a Escola de Verão (English Subtitles)** – AND_Lab, 2017b. 1 vídeo (16 min). Disponível em: <https://vimeo.com/238731529>. Acesso em: 11 nov. 2022.

ANEXO A – JOGO TABULEIRO

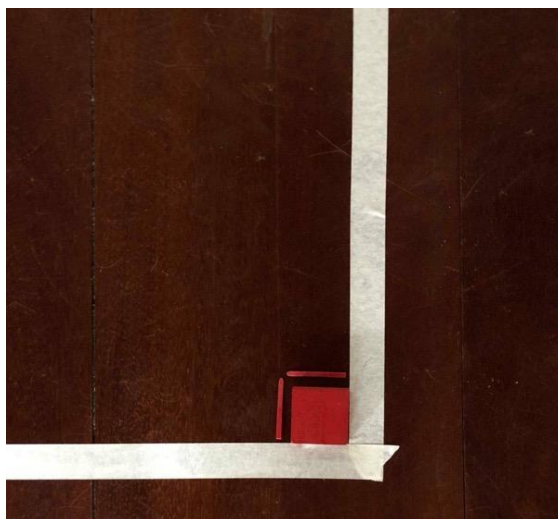
Figura 27 – Jogo finalizado feito em vivência do grupo



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

A imagem apresenta um jogo terminado. Todo o seu movimento singular já está desenvolvido e concretizado. Atentemo-nos a três aspectos centrais: cor vermelha, cor branca e quadrados. É em cima disso que o jogo se estruturou.

Figura 28 – Jogo recém-iniciado feito em vivência do grupo



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Esse é o mesmo jogo da Figura 27. A princípio, o que se tinha era a fita crepe branca colada no chão, traçando o quadrado. Alguém, então, optou por replicar esse quadrado com um quadrado vermelho de madeira, posicionando-o num dos cantos

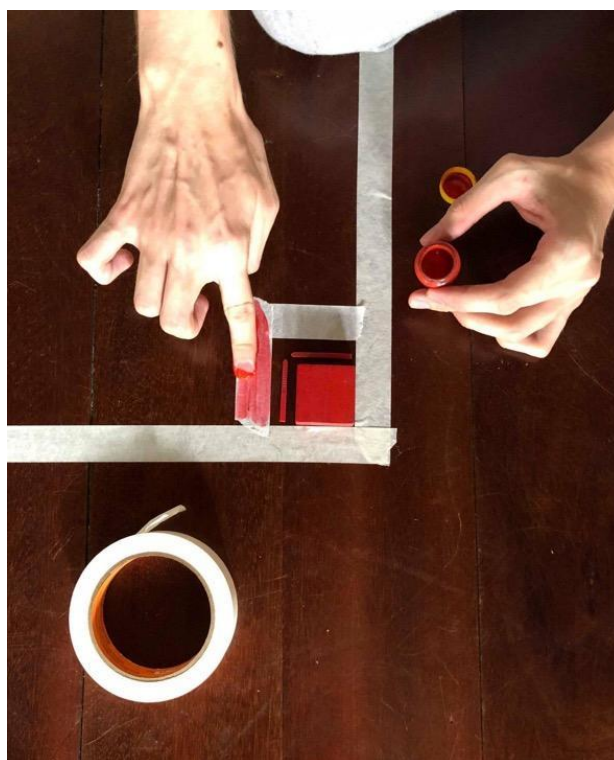
do quadrado de fita crepe. Essa foi a Primeira Posição. Até aí, o campo que havia se aberto poderia ser mapeado (entre outras formas) da seguinte maneira: quadrado, quadrado pequeno, cantos, vermelho, repetição, duplicação, ângulo de 90°, branco, fita crepe etc. Dessas várias possibilidades, que poderíamos elencar *ad infinitum*, nem todas se realizariam como matéria de jogo naquele momento. Interessam-nos aquelas que carregam mais potência de se propagar, de seguir se realizando.

Tem-se, em seguida, a Segunda Posição, que, como vimos, realiza-se não “do zero”, mas já em relação à Primeira, mapeando-a para com ela compor. Outra pessoa colocou dois palitos vermelhos de madeira nas duas laterais do quadrado paralelas às laterais colocadas do lado da fita crepe. Um primeiro campo de relações se afirma e algumas possibilidades se afinam, suspendendo outras.

Ganha corpo o vermelho, perde corpo o branco; ganha corpo a madeira, perde corpo a fita; ganha corpo a repetição de quadrados, perde corpo a possibilidade de outras formas (círculos, losangos, triângulos etc.); ganha corpo a repetição de quadrados de um mesmo lado, perde corpo a repetição de quadrados nos outros três cantos do quadrado de fita crepe; ganha corpo a repetição de quadrados ligeiramente maiores que o diretamente anterior, e que o englobam, perde corpo a repetição de quadrados menores ou muito maiores que o precedente; ganham corpo os ângulos de 90°... Tudo isso compõe um mapa possível, embora ainda muito incipiente, de navegação, no qual os sentidos começam a se anunciar mais explicitamente. Já se pode prenunciar aquilo que será *o assunto da conversa*.

A tarefa da Terceira Posição torna-se, desse modo, a de afirmar o campo comum emergente para o jogo, ou seja, não mais as características das posições 1 e 2 isoladamente, mas as relações que se começam a tecer entre elas, aquilo a que elas dão corpo conjuntamente. Aqui, estamos a falar de quadrados vermelhos em torno de quadrados vermelhos, sendo que dois lados deles serão sempre o da fita crepe original. Deixa-se de lado a madeira como característica a ser repetida. Todas as outras tendências anteriores são mantidas e adiciona-se, como ação possível, o gesto de pintar com os dedos os materiais.

Figura 29 – Jogo em sua continuidade feito em vivência do grupo



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Cada jogo é a criação de um repertório interno: na Primeira Posição, apresenta-se a nós o vermelho e o objeto quadrado; na Segunda Posição, “descobre-se” que é possível criar quadrados não só com objetos quadrados, mas construindo-os a partir do ângulo de 90° produzido pela fita crepe; ainda na Segunda Posição, “descobre-se” que é possível repetir esses quadrados com diversos objetos vermelhos diferentes entre si, a fim de manter a cor vermelha; depois, já na Terceira Posição, “descobre-se” que é possível pintar objetos brancos para torná-los vermelhos... Durante todo o tempo, os gestos anteriores são reatualizados pelos “novos”, o que vai expandindo os modos que uma mesma coisa – quadrado vermelho – pode vir a se concretizar.

Figura 30 – Jogo em sua continuidade feito em vivência do grupo

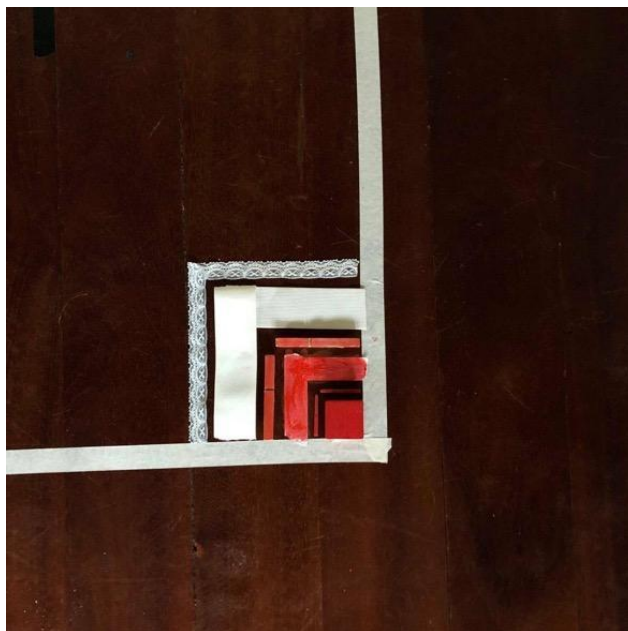


Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Foi possível manter uma variabilidade de materiais (fita, madeira, tinta) porque desde o início o campo foi construído com muita firmeza e especificidade. “Estamos a falar de quadrados vermelhos no canto da fita crepe. Dois lados deles são constituídos pela própria fita crepe. Cada novo quadrado é sempre ligeiramente maior que o anterior, englobando-o dentro de si”. A regra é suficientemente explícita, pois pode ser dita com alto grau de detalhamento; e suficientemente aberta, pois pode ser realizada de infinitas maneiras. Sendo assim, cada pessoa que joga comparece com seu gesto singular (escolhe esse objeto, em detrimento de outro; pinta dessa maneira, e não de outra; faz a posição nessa velocidade, nem mais rápido, nem mais devagar; executa a ação com o corpo dentro ou fora do quadrado, de joelhos, de cócoras, de pé, com a mão esquerda, direita etc.), ao passo que, ao fazê-lo, realiza por meio de si o próprio enunciado coletivo (“Estamos a falar de quadrados vermelhos no canto da fita crepe. Dois lados deles são constituídos pela

própria fita crepe. Cada novo quadrado é sempre ligeiramente maior que o anterior, englobando-o dentro de si”).

Figura 31 – Jogo em sua continuidade feito em vivência do grupo



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Figura 32 – Jogo em sua continuidade feito em vivência do grupo

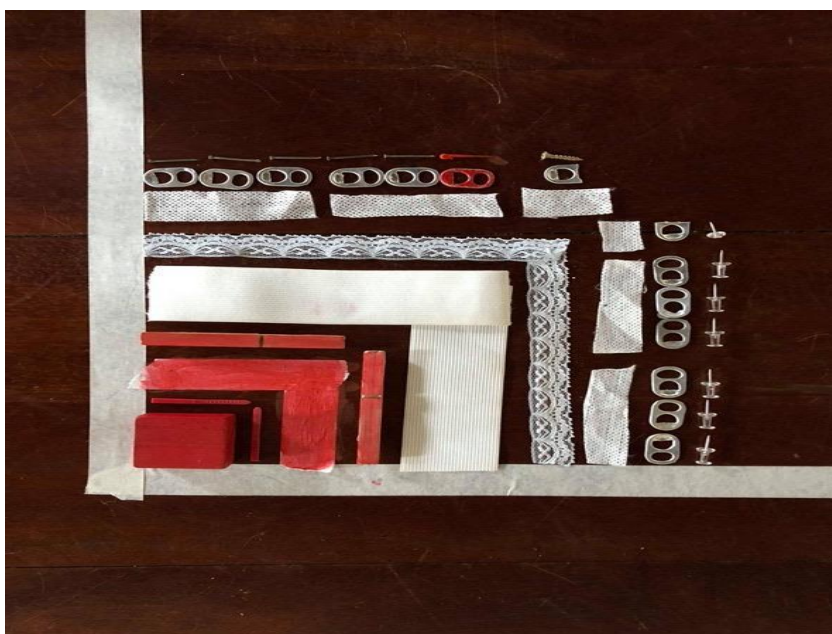


Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

No prosseguimento do jogo, vemos que a cor branca foi retomada substituindo a cor vermelha. Embora esse tenha sido um rompimento que poderia colocar em risco a continuidade do jogo, seu acolhimento – ou seja, o fato de que se aceitou coletivamente mudar de rumo e passar a falar de quadrados brancos –, assim como a manutenção de todo o restante da formulação (“Estamos a falar de quadrados ~~vermelhos~~ brancos no canto da fita crepe. Dois lados deles são constituídos pela própria fita crepe. Cada novo quadrado é sempre ligeiramente maior que o anterior, englobando-o dentro de si”), a conversa não foi interrompida.

Chegamos, então, à imagem final.

Figura 33 – Jogo finalizado feito em vivência do grupo



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

O jogo abriu espaço, por meio da firmeza no vermelho, no branco e no quadrado (especialmente nesse último) para que outras matérias (o metal e o acrílico) pudessem também ser utilizadas. Daí em diante pode-se continuar até o momento em que um acidente irrompa e interrompa o fluxo já ordenado. Um exemplo do que isso pode significar: chegará o momento em que um quadrado será tão grande que não haverá mais espaço no quadrado de fita crepe para o quadrado seguinte. É aí que o reparar será reativado com mais força até alcançarmos, mais uma vez, outro Plano Comum, e encontrarmos outro jogo, outro “assunto”.

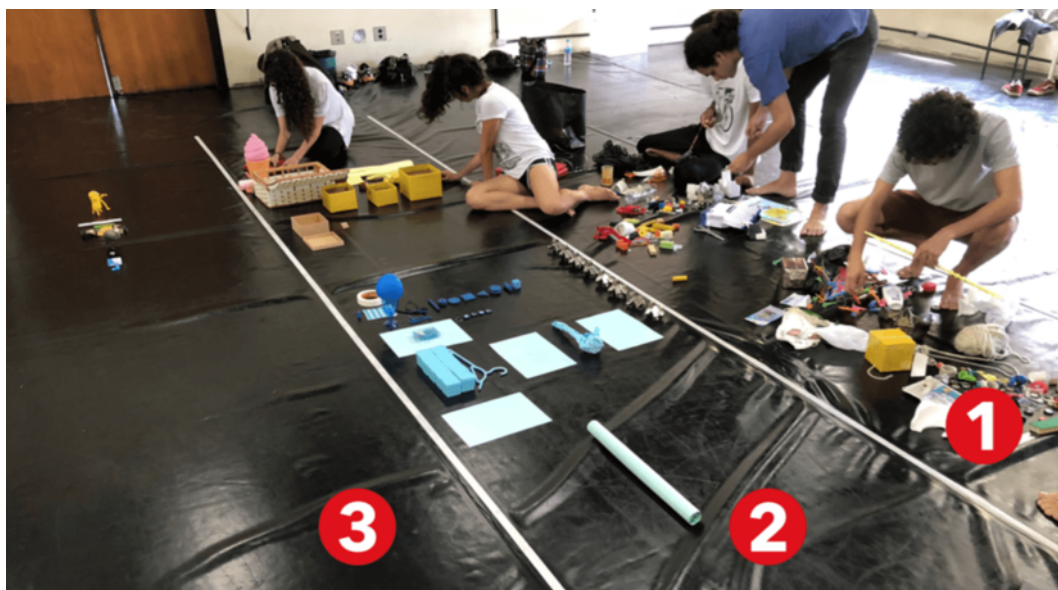
ANEXO B – JOGO ZONA DE TRANSFERÊNCIA

A *zona de transferência* é o espaço da reparagem e *hologramagem*. Para se efetuar qualquer jogada sempre é preciso produzir o que chamamos de hologramas, imagens mentais individuais de experimentação da composição. Isso porque cada posição feita produz consequências coletivas e transforma-se em matéria conjunta de investigação. A *hologramagem* serve para que a posição seja “testada” internamente por quem a realizará antes que se torne concretude para todos. No quadrado, ela ocorre precisamente no limite da fita crepe, na delimitação entre o fora e o dentro do quadrado.

O exercício de zona de transferência consiste em dividir três espaços retangulares de tamanhos iguais por meio de duas tiras de fita crepe paralelas. No espaço 1, são colocados os materiais de qualquer maneira, sem nenhuma preocupação de que eles se relacionem ou façam jogo. No espaço 2, tem início a formulação das *propriedades-possibilidades* dessas matérias – exercício de reparagem. Esse momento não se trata de jogar de fato, mas de testar o que é possível fazer com o que se tem, de elencar/hologramar concretamente como essas matérias podem ser posicionadas no jogo (similar ao que fazemos num craft). No espaço 3, por fim, é onde já estão colocados outros objetos, que podem estar lá como resultado de um outro jogo ou podem ter sido dispostos também ao acaso. É nesse lugar onde acontece, por sua vez, o exercício tabuleiro.

Há, dessa forma, um percurso a ser feito, que vai do espaço 1 ao 2. O primeiro momento é a passagem completa dos objetos para o segundo espaço; aí, nesse lugar, a investigação detém-se por um tempo na produção dos hologramas possíveis, só prosseguindo depois quando algo dali é convocado pelo que está a acontecer no espaço 3. Desse instante em diante (exercitando intensivamente a *reparagem*), começa-se a transferir, em jogo, os materiais para o espaço 3.

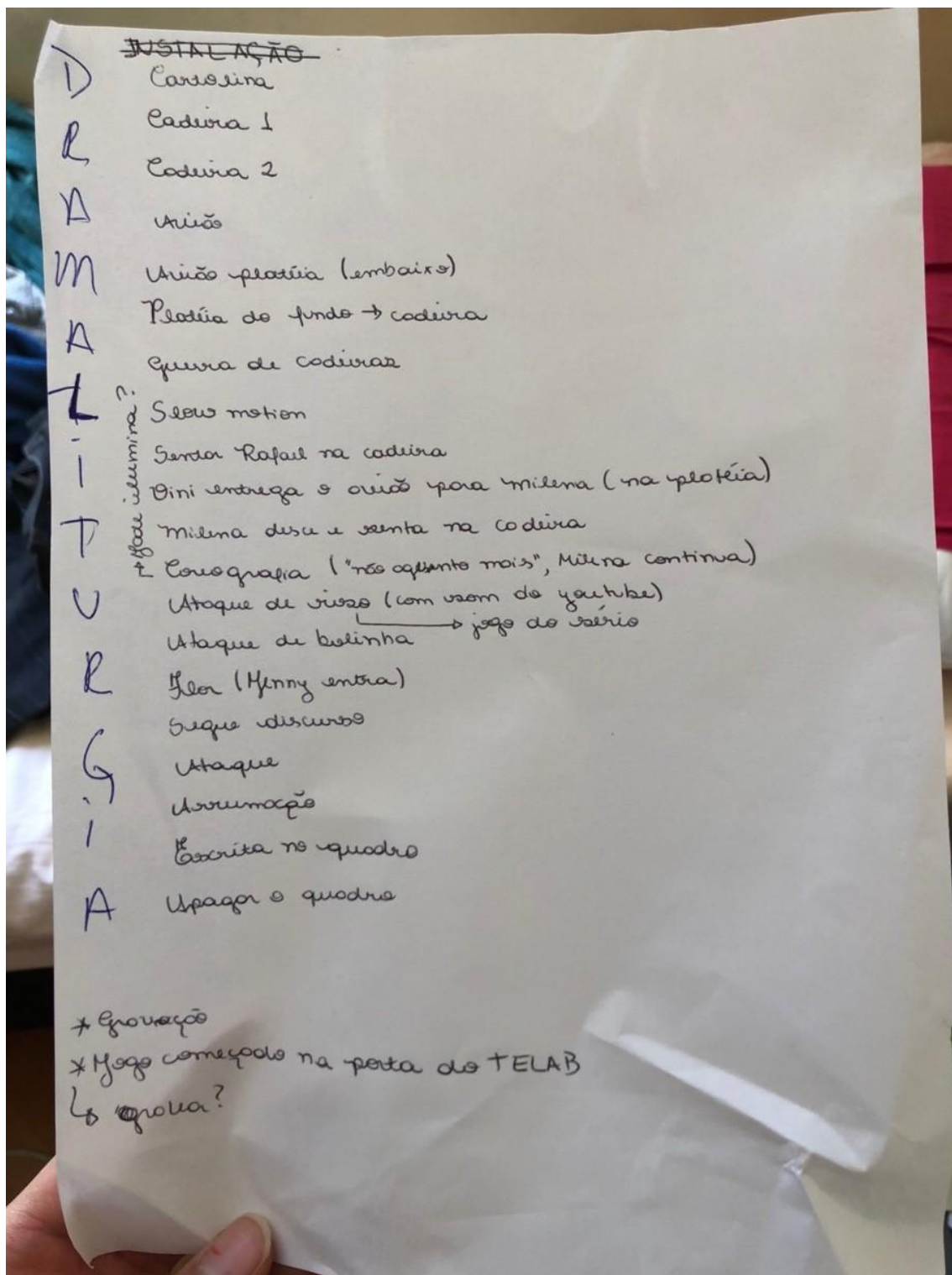
Figura 34 – Início do exercício *zona de transferência* feito na vivência do grupo



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

ANEXO C – DRAMATURGIA INICIAL DE *lepAp*

Figura 35 – Dramaturgia da primeira versão de *lepAp*



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

ANEXO D – PROPOSIÇÕES DO AMIGO SECRETO

PROPOSIÇÃO 1

des-cubra seus mortos / corpo-edifique rastros.

PROPOSIÇÃO 2

Uma dança depoimento. “Morte e vida, dentro e/ou fora, casa. Emoções, relações. Mundo tocante. Relato. Documento. Importância”.

PROPOSIÇÃO 3

Você precisará estar sozinho durante algumas horas para realizar essa proposição. Assista ao filme (ative as legendas em português. O filme está dividido em duas partes):

1. <https://youtu.be/oDq9fLAvw>
2. <https://youtu.be/zYlaDYRipoM>

Logo após o filme terminar, posicione uma câmera em algum ângulo de sua preferência e inicie uma gravação de vídeo. Dê o play na seguinte música a partir do minuto 24:32: <https://youtu.be/sPlhKP0nZII>. Registre a ação que teu corpo pede. Guarde o vídeo. A resposta a essa proposição pode ser o vídeo gravado, ou um desdobramento desse material.

PROPOSIÇÃO 4

qual a distância que separa um homem de um instrumento ?

PROPOSIÇÃO 5

do papel à pedra: sólo quedó Tanya.

PROPOSIÇÃO 6

1) Em busca de pessankas em:

<https://maps.google.com.br/maps?client=safari&hl=ptbr&um=1&ie=UTF8&fb=1&gl=br&entry=s&sa=X&ftid=0x94dce11548c5b1a9:0x1061f941fd9ebdee&gmm=CgIqAQ%3D%3D>

Horários da busca: 10h-17h45.

PROPOSIÇÃO 7

executar as cinco primeiras ações de alguém ao chegar em casa tendo vindo do enterro de um parente muito querido

ANEXO E – RESUMO DOS SEMINÁRIOS DO PROCESSO DE TANYA: EXPERIMENTO PARA UM ENCONTRO

Fernanda

Realizou a ação filmada e transmitida em tempo real de chegar em casa e tomar banho.

Rafael

Realizou a ação filmada e transmitida em tempo real de retirar o colchão de sua cama e virá-la de lado. Tirou toda a roupa e começou a girar sobre o próprio eixo, como na meditação sufi. Interrompeu o movimento para narrar histórias de crianças soviéticas presentes no livro *As últimas testemunhas* de Svetlana Aleksievitch, relacionando-as com sua própria biografia. Sentou nu em um banco de madeira e posicionou uma boneca de cerca de 1,30 m de altura à sua frente. Ela não tinha rosto e segurava em suas mãos uma boneca branca de crochê.

Milena

Realizou a ação filmada e transmitida em tempo real de abrir o próprio diário de processo e ler trechos que chamavam sua atenção. Tocou também um trecho da Sinfonia 7 de Dmitri Shostakovich.

Andromeda

Exibiu um vídeo gravado e editado de seu corpo maquiado emulando, também pela vestimenta, uma vítima do holocausto. Falou sobre o corpo da guerra, tocando Lacrymosa, mostrou imagens de campos de concentração.

Vinicius

Criou um grupo de WhatsApp com todas as pessoas do grupo. Enviou fotos da família de Tanya, todas em preto e branco, com as datas de morte de cada pessoa. Enviou também uma foto própria, também em preto e branco, um vídeo com um texto sobre fronteiras, um vídeo do Google Maps em sobrevoo saindo de Curitiba e indo para a casa de Tanya, um relato de uma mulher que teve que enterrar a própria avó num cemitério em Leningrado e precisou pedir ajuda. O relato fora retirado do

livro *Writing the Siege of Leningrad: Women's Diaries, Memoirs, and Documentary Prose*, de Cynthia Simmons e Nina Perlina.

Karina

Apresentou uma pesquisa sobre brinquedos no contexto da Segunda Guerra, brinquedos que os nazistas faziam, cartazes com estéticas nazista e comunista, objetos que ficavam nos campos de concentração, montes de cabelos que eram encontrados nesses lugares, malas, roupas. Mostrou a própria família no mapa na Polônia.

Eduarda

Falou dos filmes *Noite e neblina*, *Hiroshima*, *mon amour* e *Kapô*. Apontou a questão da moral no cinema acerca da representação da violência e os limites da representação – o que é digno mostrar de uma morte, por exemplo. Mostrou a fala de uma psicanalista eslovena sobre humor inclusivo vs. humor irônico (questões políticas) e cenas de filmes paródia dos filmes *western* estadunidenses, um exemplo que lidava com o racismo da época pela via humorística.

Jade

Falou sobre a história russa, o surgimento da União Soviética, o mito de Holodomor, os fatores que levaram a crises alimentares na URSS, a recorrência de relatos de corpos nas ruas em meio à guerra e o canibalismo, em situações semelhantes à de Leningrado, como forma de sobrevivência.