

ABRACADABRA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

EM ARTES CÊNICAS

**COMO AS ARTES
COMUNICAM AOS ALIADOS**

da cena

**PODEM
RESPONDER À**

PANDEMIA

**CAOS
POLÍTICO**

**NO
BRASIL**

Organizadores: Ana Terra, Matteo Bonfitto,
Silvia Geraldi e Renato Ferracini

**COMO AS
ARTES DA
CENA PODEM
RESPONDER
À PANDEMIA E
AO CAOS
POLÍTICO NO
BRASIL?**

Organizadores:
Ana Terra
Matteo Bonfitto
Silvia Geraldi
Renato Ferracini



ABRACE

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

Diretoria ABRACE

Gestão - 2019-2020... e pandemia

PRESIDENTE

Pq. Dr. Renato Ferracini (LUME - UNICAMP)

1ª SECRETÁRIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (DACO - UNICAMP)

2ª SECRETÁRIA

Pqa. Dra. Raquel Scotti Hirson (LUME - UNICAMP)

TESOUREIRA

Profa. Dra. Mariana Baruco (DACO - UNICAMP)

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Terra (DACO - UNICAMP)
Prof. Dr. Matteo Bonfitto (DAC - UNICAMP)
Profa. Dra. Silvia Geraldi (DACO - UNICAMP)

CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Patrícia Leonardelli (UFRGS)
Prof. Dr. Robson Haderchpek (UFRN)
Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFBA/UFRJ)

SUPLENTE DO CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes (UFRN)
Prof. Dr. Marcilio Vieira (UFRN)
Profa. Dra. Ana Cristina Colla (LUME)

EDITORAÇÃO E DESIGN EDITORIAL

Arthur Amaral

EDIÇÃO

ABRACE

CO-EDIÇÃO

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB)

COMITÊ EDITORIAL

Alba Pedreira Vieira

Alexandre Falcao de Araujo

Ana Paula Ibanez

Carlos Arruda Anunciato

Cassiano Sydow Quilici

Clóvis Dias Massa

Daniel Reis Plá

Daniela Amoroso

Daniele Pimenta

Denise Mancebo Zenicola

Dodi Tavares Borges Leal

Flavio Campos

Ismael Scheffler

Jandeivid Lourenço Moura

Jorge das Graças Veloso

José Denis de Oliveira Bezerra

José Sávio Oliveira Araujo

Julio Moracen Naranjo

Katya Souza Gualter

Lidia Olinto

Ligia Tourinho

Lucia Romano

Luciana Lyra

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

Maria Brígida de Miranda

Marianna Francisca Martins Monteiro

Martha De Mello Ribeiro

Naira Ciotti

Natacha Muriel López Gallucci

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Rebeka Caroça Seixas

Robson Carlos Haderchpek

Stênio José Paulino Soares

Valeria Maria Chaves de Figueiredo

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Vicente Carlos Pereira Junior

Wellington Menegaz de Paula

C735

Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil? [recurso eletrônico] / organizadores: Ana Terra ... [et al.]. – Campinas : Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.
1545 p. : il.

Inclui bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e-books-da-abrace>>.

ISBN 978-65-88507-02-5 (e-book)

1. Artes cênicas. 2. Infecções por Coronavirus. 3. Política - Brasil. I. Terra, Ana (org.).

CDU 792



COMO AS ARTES DA CENA PODEM RESPONDER À PANDEMIA E AO CAOS, POLÍTICO NO BRASIL?

Editorial

Diante do que não entendemos, muitas possibilidades se abrem. Pensando sobre a visão, podemos tentar adaptar o que acreditamos conhecer e fazer ajustes para, com isso, trazer alguma luz ao que não conseguimos enxergar. Considerando a audição, podemos tentar parar para escutar melhor a fim de ampliar o nosso horizonte aural e, quem sabe, reconhecer sonoridades até então não captadas. Independente dessas e de muitas outras possibilidades que podemos explorar, o deparar-se com o que não entendemos pode atuar como gerador de uma significativa expansão perceptiva, de mudanças de lógica, de modos de ser/estar no mundo. Em outras palavras, situações como essas podem ser oportunidades valiosas.

Cabe observar que as expansões perceptivas que emergem do não entendimento – nesse caso, produzido pela sobreposição entre o caos político que vivemos e o crescimento descontrolado da pandemia de Covid-19, ambos conectados pelo elo da necropolítica que irremediavelmente nos invade – não pretendem absolutamente neutralizar o importante exercício crítico que deve igualmente ser praticado em momentos como esse.

Talvez o entrelaçamento entre essas duas perspectivas possa constituir o eixo que, como uma tensão que não se resolve, permeia as seis seções propostas neste livro, a saber – Cena, resistência e experimentações digitais; Corpo, artes da cena e episteme; Feminismos plurais, performances e performatividades; Práticas de cuidado e espiritualidade; Ações performativas em isolamento; e Transversalidades dissonantes – somando um total de sessenta e sete trabalhos.

Sempre “presentes”, as artes da cena buscam aqui revelar, uma vez mais, o seu papel como geradoras de fissuras e ruídos extemporâneos que nos fazem entrever (com Agamben) caminhos possíveis em meio ao escuro do nosso tempo, para tentar (com Krenak) propor práticas para adiar o fim do mundo.

Comissão Editorial Abrace
Gestão 19/20/21

Ana Terra

Matteo Bonfitto

Silvia Geraldi

SUMÁRIO

capítulo 1

Cena, resistência e experimentações digitais

DOSSIÊ DO DESCURSO

Adriana Jorgge, Adriane Henandez, Chico Machado, Henrique Saidel,
Mesac Silveira, Patricia Leonardelli, Rodrigo Sacco Teixeira _____ 15

CRÔNICA: LIVEVER - A CENA E A LIVE

André Carrico _____ 95

ESPECTADORES DE UMA TEATRALIDADE PANDÊMICA: POEMAS DE CÁ E DESDE AÍ ONDE VOCÊ ESTÁ

Sócrates Fusinato _____ 99

POR UMA PEDAGOGIA TEATRAL TRANSFORMADORA: UM OLHAR PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva _____ 117

TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO-MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?

Maíra Castilhos Coelho _____ 144

O ESPAÇO EXPERIMENTAL DO PETECA

Mônica Melo _____ 172

VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS: ENFRENTANDO PROBLEMAS PANDÊMICOS REAIS E EXPERIMENTANDO ESPETACULARIDADES VIRTUAIS

Filipe Dias dos Santos Silva, Michel Silva Guimarães _____ 198

QUEM SERÁ POR NÓS? ARTISTAS EM MEIO A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS

Priscila Rosa _____ 216

O CIRCO, A PANDEMIA E O NÓ NA GARGANTA.

Daniele Pimenta _____ 224

VIVAM OS LOUCOS DAS LIVES! ARTE, FILOSOFIA E PEDAGOGIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Charles Feitosa (UNIRIO) _____ 240

MOTIM NA QUARENTENA: DEBATES E AFETOS EM REDE

Profa. Dra. Luciana de F. R. P. de Lyra, Carolina Passaroni _____ 253

<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO – RELATO 1: APRESENTAÇÃO, PALESTRAS E MESAS TEMÁTICAS</i>	
Ismael Scheffler, Luiz Henrique Sá, Olívia Camboim Romano _____	287
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 2: COMUNICAÇÕES DE PESQUISA</i>	
Aby Cohen, Mariana Cesar Coral, Rosane Muniz Rocha _____	314
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 3: TEATRO FÓRUM E DESIGN EXPANSIVO COMO ESTRATÉGIAS DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO DIGITAL</i>	
Dalmir Rogério Pereira _____	339

capítulo 2

Corpo, artes da cena e episteme

<i>COLORIDO ESPECÍFICO: DAS COISAS POSSÍVEIS EM MEIO AO TANTO.</i>	
Heloisa Gravina, Michel Capeletti, Clarissa Ferrer, Guilherme Capaverde, Leticia Nascimento Gomes, Pâmela Ferreira, Thiago Santos _____	364
<i>TERRITÓRIOS DISRUPTIVOS: O CORPO-TEATRO EM TEMPOS DE ISOLAMENTO</i>	
Martha Ribeiro _____	406
<i>IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO E EM SEU FAZER ARTÍSTICO</i>	
Tatiana Melitello _____	426
<i>DANÇA MODERNA E NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI</i>	
Tatiana Wonsik Recompenza Joseph _____	444
<i>DANÇA(S) COMPARTILHADA(S): COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM DANÇA EM TEMPOS DE ISOLAMENTO SOCIAL</i>	
Melina Scialom _____	476
<i>DANÇAS EM QUARENTENA</i>	
Denise Mancebo Zenicola, Alba Vieira, Leda Ornellas, Débora Campos, Leticia Infante, Gisela Zaccari, Maria Paulo, Calé Miranda, Sofia Vivo, Carlos Ujhama _	502
<i>ENCRUZILHADAS E ENTRELAÇAMENTOS: TROCAS INTERINSTITUCIONAIS</i>	
Flávio Campos, Katya Gualter _____	515
<i>SILÊNCIO (29/04/2020 – 06/10/2020...)</i>	
Débora Campos de Paula _____	552
<i>O GRUPO PÉS COM E SEM PANDEMIA: DANÇA-TEATRO PARA/COM/POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA</i>	
Mônica Gaspar, Lidia Olinto _____	562



*COVID-A - 108.054 SEGUNDOS DE DANÇA POR CADA VIDA
INTERROMPIDA: PRIMEIRAS REFLEXÕES*

Valéria Vicente, Líria de Araújo Morais, Carolina Dias Laranjeira _____ 599

ESCRITOS CÊNICOS SOBRE A INTIMIDADE DE NOSSAS DANÇAS DIGITAIS

Maria Inês Galvão Souza, Fernanda de Oliveira Nicolini _____ 638

“BELISCA AQUI”: DANÇAS DA/NA/A PARTIR/DA PANDEMIA DE 2020

Alba Pedreira Vieira _____ 666

DANÇA NA PANDEMIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães, Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza, Cássia Natiele Silva Durães _____ 696

capítulo 3**Feminismos plurais, performances e performatividades***BILHETES DE MULHERES DA CENA EM RESISTÊNCIA*

Dodi Leal, Luciana de F. R. P Lyra, Maria Brígida de Miranda, Lúcia Romano, Lígia Tourinho. _____ 712

CANSAÇO E CRIAÇÃO PERFORMATIVA EM CONTEXTO PANDÊMICO

Andre Luiz Rodrigues Ferreira _____ 734

*AS ARTES DA PRESENÇA CONTRA O APAGAMENTO HISTÓRICO AMBIENTAL:
UM MANIFESTO ECOPERFORMATIVO DECORONIAL*

Ciane Fernandes _____ 757

BREVES CRIAÇÕES PANDÊMICAS EM CARTAS NÁUFRAGAS

Patricia Fagundes, Louise Pierosan, Aline Marques, Daiani Picoli “Nina”, Juliana Kersting, Débora Souto Allemand, Iassanã Martins _____ 793

PERFORMANCE COMO EDUCAÇÃO EM PANDEMIA

Estela Vale Villegas _____ 829

*AS ARTES CÊNICAS EM MEIO A PERFORMANCE PANDÊMICA DE UMA
SOCIEDADE INSUSTENTÁVEL*

Luiz Naim Haddad _____ 856

capítulo 4**Práticas de cuidado e espiritualidade***TIRAMOS A PELE, LAVAMOS A ALMA*

Nara Keiserman _____ 887



COMO VOCÊ ESTÁ SE SENTINDO HOJE? A CLÍNICA PERFORMATIVA DA UNIRIO
Juliana Manhães, Leticia Carvalho, Marcus Fritsch, Nara Keiserman,
Tania Alice _____ 908

capítulo 5

Ações performativas em isolamento

SEXAGENARTE - A VIDA NÃO PARA: OS PONTOS CARDEAIS DE MUITAS HISTÓRIAS
Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira _____ 935

MODELAGEM DA MEMÓRIA OU INSIRA SUA JUSTIFICATIVA AQUI
Daniel Silva Aires, Mônica Fagundes Dantas _____ 940

QUARENTENA - QUANDO A ESPERA SE TORNA UMA AÇÃO
Éden Peretta, Bárbara Carbogim, Cláudio Zarco, Amanda Marcondes,
Vina Amorim, Daniela Mara, Diego Abegão, Fernando Del, Marina Freire,
Jefferson Fernandes _____ 954

*JOGO DO ESPELHO NOS TEMPOS DE COVID - AS ESTRATÉGIAS PARA
AULAS DE TEATRO SOB ISOLAMENTO SOCIAL.*
Elizabeth Medeiros Pinto, Suzane Weber Silva _____ 962

TEATROPALESTRA CAPETALISMO, PANDEMIA E PANDEMÔNIO.
Stefanie Liz Polidoro _____ 976

*[sem título] - AUSÊNCIA E PRESENÇA COMO FORÇA POÉTICA
NO ISOLAMENTO SOCIAL*
Ms. Rafael Machado Michalichem, Ms. Renata Mendonça Sanchez _____ 989

CORPORALIZANDO ECO-SOMÁTICA (HOLONÔMICA) #EM CASA
Carla Vendramin _____ 1004

DOIS AMORES E UM BICHO - UMA CARTOGRAFIA DA CONVIVÊNCIA
Danielle Martins de Farias _____ 1033

RECORTE-COLAGEM E ALGUNS REMENDOS
Silvia Balestreri _____ 1037

UM POEMA FILOSÓFICO PARA SE VIVER, MESMO NA PANDEMIA
Domenico Ban Jr. _____ 1044

VÔOS TANGENCIAIS DE AUTOEXPRESSÃO
Patrícia Souza de Almeida _____ 1049

capítulo 6

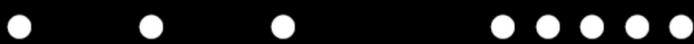
Transversalidades dissonantes

- O USO DE MICRO-CONTROLADORES ARDUINO E A “CULTURA MAKER” NO ENSINO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES COM A ILUMINAÇÃO NAS RENOVAÇÕES DOS ESPAÇOS CÊNICOS*
Rafaela Blanch Pires _____ 1054
- PANORAMA DO ENSINO DE DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL NAS MICRORREGIÕES CHAPADA DO APODI E SERIDÓ OCIDENTAL/RIO GRANDE DO NORTE*
Marcilio de Souza Vieira _____ 1079
- DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL, UM ESTUDO SOBRE A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR (BNCC) E AS ESCOLHAS CURRICULARES DO DOCUMENTO DO RIO GRANDE DO NORTE.*
Carolina Romano de Andrade, Marcilio de Souza Vieira _____ 1103
- ACERVOS DOCUMENTAIS EM RELAÇÃO: UMA POÉTICA DE ATUALIZAÇÃO NA TÉCNICA DE EVA SCHUL*
Fellipe Santos Resende, Suzane Weber da Silva _____ 1139
- RESSONÂNCIAS DE UMA PRESENÇA E UMA ESCUTA: DO QUE SE FAZ EM TEATRO E DANÇA*
Valéria Maria Chaves de Figueiredo, Adriano Jabur Bittar _____ 1155
- DESVELANDO A ÂNIMA*
João Vítor Ferreira Nunes _____ 1172
- MEU INVENTÁRIO NO CORPO*
Mylene da Silva Moreira, Flávio Campos _____ 1202
- A POÉTICA DA APARIÇÃO E CURA: REFLEXÕES A PARTIR DA GRAMÁTICA NEGRA CORPORAL AMPLIFICADA*
Janaína Maria Machado (UFBA) _____ 1223
- DO TEATRO QUE É BOM... O PENSAMENTO ESTÉTICO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.*
Nanci de Freitas _____ 1238
- O AUTOENFRENTAMENTO: PRÁTICAS DE YOGA E MEDITAÇÃO NA FORMAÇÃO DA ATRIZ*
Daniela Corrêa da Cunha, Daniel Reis Plá _____ 1273
- O DESPERTAR CONTEMPORÂNEO NAS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E SAGRADO FEMININO*
Lauana Vilaronga Cunha de Araújo, Geisa Dias da Silva,
Tânia Guerra de Souza _____ 1303

<i>CRIAÇÃO INFANTIL: CAMINHOS E QUESTIONAMENTOS</i> Allana Bockmann Novo, Flávio Campos _____	1331
<i>IDENTIDADE MOVEDIÇA: OS TRILHOS DO SAMBA NA CIDADE CULTURA</i> Giullia Almeida Ercolani, Luiz Naim Haddad _____	1344
<i>UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE AS INTERFERÊNCIAS DA CORRENTE TEÓRICA “PÓS-MODERNISMO” NA CRIAÇÃO EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE</i> Natália Colvero, Flávio Campos _____	1352
<i>CORPO-LUZ: PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.</i> Ana Luisa Quintas, Alice Stefânia Curi _____	1364
<i>UM RETORNO ATENTO AO BRINCAR: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A DANÇA</i> Fernanda Battagli Kropeniski, Flávio Campos _____	1402
<i>DA COR DO AZEVICHE: A NEGRITUDE COMO POÉTICA DE RESISTÊNCIA NAS ARTES DA PRESENÇA</i> Stênio José Paulino Soares _____	1414
<i>O TEATRO POLÍTICO E AFROCENTRADO DO BANDO DE TEATRO OLODUM (1990): A FORMAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NA BAHIA.</i> Heverton Luis Barros Reis _____	1440
<i>“DENTES DE CACHORRO E CASCOS DE CAVALO”:</i> O MITO DE MICAELA Mariclécia Bezerra de Araújo _____	1473
<i>É “LEI”!</i> ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA CRIADO EM PROCESSO COLABORATIVO Alba Pedreira Vieira, Marcus Diego de Almeida e Silva, Carlos Gonçalves Tavares _____	1493
<i>A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TEATRO POPULAR.</i> Lílian Rúbia da Costa Rocha _____	1521
<i>FILOSOFIA PERFORMACE: ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DAS CULTURAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA</i> Natacha Muriel López Gallucci _____	1546

CAPÍTULO 6

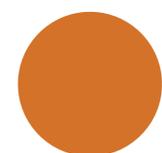
transversalidades
DISSONANTES



CORPO-LUZ: PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.

Ana Luisa Quintas (UnB)
Alice Stefânia Curi (UnB)

Podemos começar com uma pequena reflexão: todos os seres humanos vivos conseguem falar alguma coisa sobre luz. Pare agora para observar como está a luz no lugar onde você está fazendo essa leitura. Forte? Fraca? Você se sente confortável nessa luz? Sendo a resposta sim ou não, o que faz você ter essas sensações? Poderíamos enumerar aqui mais de mil situações em que paramos para pensar em quais são as luzes “favoritas” do nosso dia a dia e o porquê disso. Então, por que é tão comum que os artistas que fazem teatro – com exceção dos iluminadores



- falem que não sabem ou não entendem nada sobre luz? O propósito deste artigo é buscar um caminho alternativo para o nosso pensamento em relação as nossas percepções da luz, buscando uma possibilidade para que artistas não iluminadores possam pensar e se relacionar com a luz cênica, a fim de que sejam potencializadas as colaborações entre todas as partes envolvidas.

Antes de falarmos qualquer coisa sobre teatro, paremos um pouco para refletir sobre o que vem antes disso. Isto é, antes de sermos atrizes, iluminadoras, diretoras, cenógrafas, figurinistas, dramaturgas etc., o que somos? Percebam que eu não pergunto o que fomos, por que não estou interessada em saber o que ou quem fomos há um ano ou há algum tempo atrás. Estou interessada, nesta seção, em refletir sobre a relação com o ser humano que somos – este que, independente da profissão que tivermos, da nossa forma de agir ou de existir, jamais deixaremos de ser.

Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), faz uma reflexão sobre a experiência de suspender o céu, comum em muitas tradições indígenas. Krenak explica “Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades” (KRENAK, 2019, p. 17). Encontro nessa expressão o que talvez possa ser uma chave para



esta pesquisa, pois, quando desejo aprofundar a relação do nosso corpo com as luzes do dia a dia, estou propondo que a gente suspenda o céu, que a gente busque ampliar os nossos sentidos, que a gente se permita experienciar as luzes do mundo em busca de enriquecer as nossas subjetividades.

Como podemos iniciar esse processo de ampliamiento do nosso horizonte existencial? Como podemos aprofundar a nossa relação com as coisas que estão ao nosso redor diariamente, incluindo a luz? Qual caminho podemos seguir para suspender o nosso céu? O antropólogo Tim Ingold¹ pode nos ajudar a responder a essas perguntas com a sua proposta de um modo ecológico de existência.

Uma abordagem propriamente ecológica [...] é aquela que toma, como ponto de partida, todo o organismo-em-seu-ambiente. Em outras palavras, “organismo mais ambiente” deve denotar não um composto de duas coisas, mas uma totalidade indivisível² (INGOLD, 2002, p. 19).

Ao pensarmos na nossa existência no mundo da forma como Ingold propõe, estamos pensando que não existe divisão entre nós e o ambiente em que vivemos. Na verdade, além de não haver divisão, existe também uma coexistência.

¹ Tim Ingold, PhD em Antropologia, professor na Universidade de Aberdeen desde 1999.

² Tradução nossa. A properly ecological approach (...) is one that would take, as its point of departure, the whole-organism-in-its-environment. In other words, ‘organism plus environment’ should denote not a compound of two things, but one indivisible totality.



Porém, várias vezes nos confundimos e falamos sobre ambiente como se fosse algo externo a nós. Pensamos ambiente como sendo árvores, passarinhos, mesa, copo, café, água, luz etc. etc., mas não pensamos em nós como parte disso. Diversas vezes, na verdade, nos entendemos como donos-criadores das coisas não humanas do mundo – como se, por conta de termos faculdades mentais e cognitivas, fossemos superiores a todas elas. O modo ecológico de existência propõe uma outra possibilidade de entendimento.

Quando a pandemia causada pelo covid-19 foi declarada no mundo, diversas teorias sobre os motivos que levaram essa pandemia a ocorrer começaram a surgir. Ailton Krenak é um dos autores que trouxe reflexões acerca dessa temática no livro *O amanhã não está à venda* (2020). No livro, Krenak argumenta sobre o modo doentio que a sociedade estava operando e de como a pandemia nos obrigou a olhar para ele.

Esse vírus está discriminando a humanidade. Basta olhar em volta. O melão-de-são-caetano continua a crescer aqui do lado de casa. A natureza segue. O vírus não mata pássaros, ursos, nenhum outro ser, apenas humanos. Quem está em pânico são os povos humanos e seu mundo artificial, seu modo de funcionamento que entrou em crise (KRENAK, 2020, p.3).



Esse mundo artificial que Krenak traz se relaciona com o entendimento do ser humano como um ser superior em relação a todas as outras coisas do mundo. Sobre essa questão, Krenak completa

Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais (...). Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade de formas de vida, de existência e de hábitos (KRENAK, 2020, p.3).

Trago as reflexões de Krenak sobre esse momento pandêmico que estamos vivendo porque acredito que ele complementa a proposta de uma existência ecológica de Ingold. Se que entendermos o quão nocivo esse pensamento de superioridade pode ser para o mundo, e como ele, além de outras coisas, pode ser responsável por acontecimentos catastróficos como uma pandemia, podemos propor um novo olhar para nossa relação com o mundo. Um olhar que compreende o ser humano como parte igualitária do todo.

Além dessa noção de horizontalidade entre todas as coisas e seres – vivos ou não – que habitam o planeta,

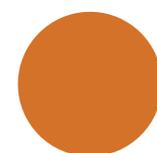


Ingold propõe que habitemos o mundo de forma aberta, isto é, que possamos compreender que nós somos o que somos por conta das interações que fazemos com todas as coisas e seres – vivos ou não – que nos circulam, atravessam, tocam e coexistem no planeta conosco.

(...) os seres se relacionam não como formas fechadas, objetivas, mas em virtude de sua imersão comum nos fluxos do meio. O processo de respiração, pelo qual o ar é inspirado do meio pelos organismos e então devolvido, é fundamental para toda a vida. Portanto, finalmente, habitar o aberto é habitar um mundo-tempo no qual cada ser está destinado a combinar vento, chuva, sol e terra na continuação da sua própria existência (INGOLD, 2015, p. 183).

Krenak completa o pensamento de Ingold, quando chega à conclusão de que “não exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consiga pensar é natureza” (KRENAK, 2020, p.4). Se nós somos a mesma natureza que destruímos, é quase urgente que repensemos qual é o nosso lugar nesse planeta e porque temos tomado atitudes que, pouco a pouco, fazem desaparecer a nossa própria existência.

Quando trago essas reflexões de Krenak, um indígena brasileiro, e as relaciono com as reflexões de Tim Ingold, um antropólogo inglês, é justamente para compreendermos que não é sobre quem somos ou o que somos, e sim



sobre o que fazemos, como nos relacionamos com a vida e com as coisas que estão ao nosso redor. “Sabemos que o vento é o seu sopro. Da mesma forma, o córrego é a água corrente. E assim, também, *eu sou*³ o que estou fazendo. Eu não sou um agente, mas um ramo de atividade” (INGOLD, 2015, p. 40). Ou seja, existir em um modo ecológico é compreender que todas as coisas do mundo não são apenas coabitantes do mundo, mas são o que são por conta dos afetos e relações que se criam nessa habitação. E assim também é a vida humana instável e altamente transformável, como a chuva que se forma nas nuvens a partir das águas que evaporam dos rios.

Quando relaciono essa possibilidade ecológica de existência com o fazer teatral, volto a pensar em Artaud e na sua proposta de teatro. O Teatro da Crueldade de Artaud trouxe uma vontade de romper com uma linguagem realista, que servia mais ao texto dramático do que a qualquer outra coisa, e tinha como uma das principais propostas uma reconexão com o corpo – das atuantes e dos espectadores. Artaud queria “fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que se contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda uma sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p.97)

³ *Itálico no original.*

Penso que o Teatro da Crueldade pode ser visto como uma proposta ecológica para o fazer teatral, principalmente quando Artaud evoca a necessidade de um corpo sem órgãos. Christine Greiner⁴, em seu livro *O CORPO – Pistas para estudos indisciplinados* (2005), ao trazer essa noção do corpo sem órgãos, remetendo também à perspectiva de Deleuze e Guatarri a partir de Artaud, indica que este

referia-se ao abandono dos automatismos e não seria de forma alguma uma noção, um conceito, mas sim uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência limite (GREINER, 2005, p. 25).

Abandonar os automatismos é abandonar a necessidade de entendimento das coisas e começar a buscar o que essas coisas nos fazem sentir – isso vale tanto para a cena, quanto para a vida.

O que fica evidente para mim ao refletir sobre esse modo ecológico de existir, tanto na cena quanto fora dela, é que precisamos antes de tudo entender o nosso corpo humano como uma potência de afetos. Irei me aprofundar nisso um pouco mais à frente, mas, desde já, acredito que seja importante apresentar que por afeto temos o conceito proposto por Espinoza – que compreende afetos

⁴ Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1991), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), pós-doutorado pela Universidade de Tóquio (2003), pós-doutorado pela New York University (2007) e pós-doutorado pela International Research Center for Japanese Studies (2006). Atualmente é assistente-doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



como “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (ESPINOZA, 2019, p.98).

Enfim, não seria o corpo cênico um corpo que já busca se relacionar com o seu meio, visto que, quando estamos em cena, estamos o tempo todo em relação? Seja com outros corpos, com a cenografia, com o figurino, com o texto, com a luz, com os espectadores etc.: todo o tempo em que há cena, há também relação. Pensando por esse viés, podemos sugerir que o corpo cênico está mais propício a afetar e ser afetado, já que isso faz parte de seu ofício. Greiner (2005, p. 111) traz uma reflexão interessante sobre essa questão:

No caso da experiência artística, haveria ainda uma ativação do sistema límbico, o centro da vida. Assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representaria em nosso processo evolutivo, uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência.

Além de Greiner, Espinoza diz que um corpo que sofre mais modificações vai ser capaz de perceber um número maior de coisas.

Quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente sobre um número maior de coisas,

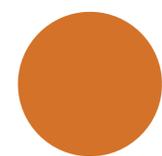


ou de padecer simultaneamente de um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em comparações com outras, de perceber, simultaneamente um número maior de coisas (ESPINOZA, 2019, p.62).

Se entendermos o corpo cênico como esse corpo que já busca estar aberto e, por isso, como um corpo mais capaz de agir ou de padecer simultaneamente sobre um número maior de coisas – sendo também mais capaz de perceber um número maior de coisas – , e juntarmos esse pensamento a um modo ecológico de existir, podemos esperar que haja potencialidade para nos abrirmos para uma relação mais ampla com a luz cênica.

Antes de nos aprofundarmos mais nessa relação com o corpo, buscarei, já imbuída das reflexões que fizemos nesta seção, refletir sobre o lugar da luz nisso tudo. Assim, poderemos compreender como o modo que percebemos a luz no nosso dia a dia está conectado com o modo que a percebemos na cena.

A palavra luz está em tantos lugares diferentes que, por vezes, traz também diferentes significados. Afinal, quem é que nunca ouviu que “fulana é uma pessoa iluminada”? O que as pessoas querem dizer quando elas dizem isso? Se pararmos para pensar, podemos chegar a um pensamento de que luz é algo tão subjetivo quanto objetivo no nosso dia a dia. Considerando isso, podemos voltar um pouco



atrás e nos perguntarmos, para além do que a física já nos diz: o que é luz?

No artigo *Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano* (2008), Tim Ingold propõe uma reflexão acerca das nossas percepções e sensações, principalmente no que tange à nossa relação com os sentidos da audição e da visão. Entre vários outros pontos que são levantados ao longo do artigo, Ingold faz uma análise teórica de diferentes pensamentos ao longo dos anos sobre a diferença entre a audição e a visão. Essas diferenciações acarretaram relações um tanto confusas com esses sentidos. Afinal, para uma parte desses teóricos, a audição é um processo que seria mais ligado ao interno, isto é, a emoções e sensações, enquanto a visão seria um processo mais ligado ao externo – uma mera possibilidade física e mental de traduzir um mundo em imagens que já estão postas.

Tendo estabelecido a visão como o instrumento principal do conhecimento objetivo e deixando a audição a flutuar nos campos primordiais da emoção e do sentimento, sabemos o que significa ouvir som, mas perdemos, efetivamente, o contato com a experiência da luz (INGOLD, 2008, p.12).

O filósofo Maurice Merleau-Ponty também discutiu sobre a nossa visão e por consequência sobre nosso contato com a experiência da luz. Para ele, precisamos redescobrir



a luz como “ação à distância e não mais reduzida à ação de contato, isto é, concebida como o fariam os que não a veem. A visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 33).

Tanto Ingold como Merleau-Ponty trazem esse questionamento sobre como a nossa relação com a visão está conectada a um mundo mais objetivo, de contato, ou seja, como se o que nós enxergássemos fizesse parte de um mundo concreto e fixo, exterior a nós, o que limita a experiência da visão como uma mera transmissora e decodificadora de informações. Toda essa “objetificação” da visão reduz a nossa experiência com a luz no nosso dia a dia. Sobre isso, Merleau-Ponty provoca:

Não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí. Questão interminável, já que a visão à qual ela se dirige é ela própria questão. Todas as investigações que acreditávamos encerradas se reabrem. O que é a profundidade, o que é a luz, (...) – que são elas, não para o espírito que se separa do corpo, mas para aquele que Descartes disse estar difundido no corpo – e, enfim, não somente para o espírito, mas para si próprias, já que nos atravessam, nos englobam? (MERLEAU-PONTY, 2013, p.33)

Para que seja possível enxergar, é necessário que se tenha luz, ou pelo menos é o que se pensa comumente. Por



isso, Ingold levanta questões ligadas a como ainda é confuso o nosso entendimento do que seja luz, principalmente porque normalmente atribuímos esse entendimento a uma questão a ser resolvida apenas pela física.

O paradoxo da Óptica é que, enquanto a visão ‘vai para dentro’, do mundo para a mente, a luz ‘vai para fora’, da mente para o mundo [...] O resultado é uma curiosa disjunção entre luz e visão: aquela do lado de fora, essa do lado de dentro, de uma interface entre a mente e o mundo. Em poucas palavras, a visão começa onde a luz termina (INGOLD, 2008, p. 15).

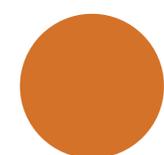
Me interessa exatamente a problematização acerca deste pensamento científico sobre luz que Ingold propõe, principalmente quando ele sugere que questões relacionadas tanto à luz quanto ao som até hoje são mal resolvidas porque estão ligadas diretamente a um entendimento de que “os órgãos dos sentidos são como portais entre um mundo externo e físico e um mundo interno da mente” (INGOLD, 2008 p. 16). É como se “o mundo exterior” fosse fixo e imutável, em vez de ser feito pelas relações entre as coisas que o habitam, como já sabemos que ele é. Me pergunto se esse entendimento não seria um dos responsáveis pela aura misteriosa que parece pairar sob a iluminação cênica, como se o iluminador fosse dotado de um poder extraordinário de pensar a luz e não apenas vê-la, quando na verdade não existe ver sem pensar, nem



pensar sem ver – o que indica que todos que se relacionam com qualquer luz estão aptos a criar pensamentos sobre ela. Assim como indica Merleau-Ponty, “Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce “por ocasião” do que acontece no corpo, é “excitada” a pensar por ele” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.30).

Sendo assim, podemos entender que, quando enxergamos alguma luz, ela é uma criação que ocorre entre nós e o ambiente em que estamos. Ou seja, quando, no início do capítulo, convidei a leitora ou o leitor a perceber como está a luz no ambiente onde a leitura deste texto está sendo feita, foi justamente porque essa luz e as sensações que ela pode trazer são respostas-criações das suas percepções. Sobre as nossas percepções, tomarei como ponto de referência a afirmação de Cristine Greiner quando diz que “perceber é um modo de agir (...) O que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer” (GREINER, 2010, p. 73).

É óbvio que, quando falo que podemos entender a luz que vemos como uma criação nossa, não estou indo contra o aspecto físico da luz e suas fontes. Isto é, tem uma lâmpada acesa em cima da minha mesa, e essa materialidade da lâmpada é um fato. Porém, quando se



entra em contato com essa materialidade-lâmpada e com a luz criada por ela, cada pessoa vai percebê-la de maneira diferente: para algumas pessoas será claro, para outras escuro, para outras mais amarela, para outras mais branca. Cada um, de acordo com as suas percepções, poderá dizer e sentir diferentes aspectos de luminosidade e, por isso, também será afetado de maneira diferente. Assim como sugere Tim Ingold:

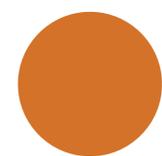
[...] sugiro que olhos e ouvidos não devem ser entendidos como teclados separados para o registro de sensações, mas, sim, como órgãos do corpo como um todo em cujo movimento, dentro do ambiente, consiste a atividade de percepção [...] Visão e audição, até onde podem ser de fato distinguidas, são meramente facetas dessa ação, e a qualidade da experiência, seja ela de luz ou som, é intrínseca ao movimento corporal vinculado, em vez de possuído ‘depois do fato’ pela mente (INGOLD, 2008, p. 28).

Posto isto, é necessário que nos desapeguemos do aspecto socialmente objetivo da visão para compreender que a percepção da luz não ocorre apenas no campo mental, mas no corpo inteiro. Como disse Cibele Forjaz (2008, p.18), “Não se trata apenas de ver, mas como ver”. Podemos, portanto, a partir de agora, buscar entender que o corpo todo vê, o corpo todo ouve, o corpo todo percebe, o corpo todo sente através de um fluxo contínuo entre corpo, mente e mundo, sem ordem de quem ou o

que vem primeiro ou é mais importante.

Pois bem, estou refletindo sobre a luz, sobre a forma que a percebemos e como percebemos todas as coisas que compartilham a existência conosco – isso está intrinsecamente conectado com a forma que agimos no mundo. Estou refletindo sobre como podemos perceber a nossa visão como a criação de um pensamento – isto é, nem pensamento, nem visão, os dois ao mesmo tempo. Então eu penso em todas as vezes que meu corpo se arrepiou da cabeça aos pés quando lentamente um foco de luz se acendeu sobre ele. Lembro de todas as vezes que em cena eu percebi e senti a luz como disparadora de sensação. Todas essas vezes ocorreram porque eu, como iluminadora, crio com a luz. E se o que percebemos é determinado pelo que fazemos, perceber a luz e me deixar ser afetada por ela seria um caminho natural para mim.

Podemos concordar que todos os atores e atrizes já estiveram em cena debaixo/em volta/à frente/de uma luz, então também podemos sugerir que eles já teriam uma certa facilidade para perceber a luz como algo que tem uma relação potente para eles. Porém, por vários motivos diferentes, a atuação e a iluminação parecem pertencer a departamentos totalmente distintos, não tendo o incentivo de uma curiosidade das iluminadoras em relação ao corpo cênico e vice-e-versa. Percebo, então, que estamos perdendo



uma chance – a chance de aprofundarmos essa relação, de perceber que, ao incentivarmos as colaborações entre quem cria com a luz e quem cria com o corpo, podemos estar exercitando e expandindo os nossos sentidos, ampliando as nossas percepções, percebendo nossos corpos como potências de encontros e criações.

Tudo o que falamos até aqui sobre as relações entre corpo e natureza, corpo e meio, corpo e luz, possui, – como se pode notar pela repetição da palavra – uma coisa em comum: o corpo. E, sendo o corpo esse lugar misterioso de pele, órgãos, fluidos, energia, espírito, alma (e por aí vai) que somos nós, acredito que podemos, a partir dele, do nosso próprio corpo, descobrir um caminho ecológico para que possamos perceber os afetos possíveis entre a luz e a atuação. Para estabelecermos um caminho coeso, como comentei no início do capítulo, seguiremos com noção de afeto de Espinoza (2019, p. 98):

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. *Explicação:* Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário uma paixão.

Isto é, perceber os afetos entre luz e atuação é



buscar perceber as afecções – que, segundo Espinoza, são imagens ou impressões produzidas nos encontros entre corpos (ESPINOZA, 2019) – que esse encontro pode causar no nosso corpo.

Sigamos nos aprofundando um pouco mais nas reflexões promovidas por Espinoza, pois será nelas que encontraremos o conceito basilar de corpo para esta pesquisa. Para o filósofo, “Os corpos se distinguem entre si pelo movimento e pelo repouso, pela velocidade e pela lentidão, e não pela substância” (ESPINOZA, 2019, p.62). Em outras palavras, corpo para Espinoza não é uma estrutura fechada – na realidade não é nem mesmo uma estrutura, é movimento e relação. Além dessa noção, Espinoza também indica, como apontei no início deste capítulo, que um corpo se diferenciara do outro em relação à capacidade que tem de agir sobre outros corpos, e quanto mais esse corpo for capaz de agir nessas relações, mais ele também será afetado por elas. É importante ressaltar que essa conceituação de Espinoza concebe que o mundo seja feito de corpos, não apenas de animais ou de humanos, mas tudo que existe no mundo é corpo. Inclusive, para o filósofo, o nosso corpo é formado por vários outros corpos: sangue, osso, pele, cada órgão é um corpo. É a união desses corpos que forma um indivíduo, no nosso caso, humano (ESPINOZA, 2019, p.64).



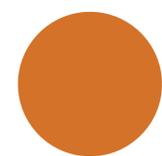
Acredito que possa enriquecer a discussão sobre o corpo humano se passarmos rapidamente por outros autores que evocam reflexões pertinentes sobre ele, que nos fazem crer em como somos feitos de uma teia complexa. Por mais que pesquisemos muito sobre o corpo, ele permanecerá sempre dentro de uma espécie de neblina misteriosa. Para Merleau-Ponty (2013, p.18)

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar.

Merleau-Ponty faz essa reflexão analisando a relação dos pintores com suas pinturas, considerando que um pintor é capaz de pintar quando oferece seu corpo para o mundo. Para confirmar essa hipótese, ele chega ao entendimento de que corpo humano não existe por conta das suas funções, e sim por conta das relações que se estabelecem entre ele e todo o resto do mundo, todo os outros corpos do mundo. Para Merleau-Ponty, o corpo humano existe quando a faísca da sensibilidade acende, gerando pensamentos que são formados a partir do que se sente.

Cristine Greiner e Helena Katz⁵ são pesquisadoras que

⁵ Professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na



também fazem reflexões sobre o nosso corpo e como nos relacionamos com o mundo, trazendo a ideia de corpomídia. Para as autoras,

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER; KATZ, 2005, p.131).

Este conceito de corpomídia trabalhado pelas autoras me parece se relacionar diretamente com a proposta do modo ecológico de existência, uma vez que este modo reconhece que todas as coisas com as quais nos relacionamos alteram a nossa forma de estar e ser no mundo. Além disso, pensar que faz parte do processo evolutivo selecionar – não necessariamente de modo racional ou consciente – as informações que serão constituintes do nosso corpo abre uma possibilidade de pensamento de um corpo que nunca é o mesmo e que não é determinado pelas suas características físicas, mas sim pelas características de relação.

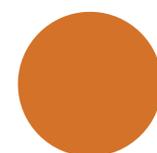
PUC-SP, no qual concluiu o doutorado (1994), com a tese *Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo*, publicada em 2005. Pesquisadora, professora, crítica e palestrante nas áreas de Comunicação, Artes do Corpo e Políticas para a Cultura e as Artes, desenvolve, em parceria com a Prof^a. Dra. Christine Greiner, a Teoria Corpomídia.

Michel Foucault, no livro *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), faz a seguinte reflexão sobre o lugar do nosso corpo no mundo.

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. (...) O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Essa reflexão de Foucault chega para mim como poesia que encontra em seu lirismo possibilidades de criação de novos mundos e relações. Pensar no nosso corpo como esse ponto zero do mundo – que ao mesmo que não existe, dele que tudo faz parte – faz com que possamos enxergar nossos corpos como potência de existência, como potência criadora de lugares possíveis, reais ou utópicos. É no nosso corpo que podemos encontrar as nossas mais desejadas utopias, e não fora dele.

Tanto as reflexões de Foucault, quanto de Espinoza, Merleau-Ponty, Greiner e Katz me fazem refletir novamente sobre o conceito de corpo sem órgãos criado por Artaud.



Como vimos no começo deste capítulo, Greiner indica que o corpo sem órgãos seria mais do que um conceito, mas um conjunto de práticas. Essa indicação ocorre a partir do artigo de Deleuze e Guatarri *28 DE NOVEMBRO DE 1947 - COMO CRIAR PARA SI UM CORPO SEM ÓRGÃOS*. Neste artigo, os filósofos desenvolvem o modo como podemos agir para buscarmos o nosso corpo sem órgãos (CsO), isto é, um corpo que não é estabelecido a partir de um organismo organizado, mas que opera a partir dos desejos, das afetações.

Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.10).

Pois bem, passando por esses autores podemos concluir que o nosso corpo humano pode ser reconhecido e conceituado de diferentes e complexas maneiras. Exatamente por isso, acredito que esse seja um assunto que nunca cessará de ser pesquisado e dialogado. O mistério que paira sobre o nosso corpo parece ser eterno, e parece que, a cada vez que tentamos desvendar suas partes, mais misteriosas elas ficam. Porém, existe uma



similaridade entre os pensamentos que apresentei: para todos o corpo parece ser constituído pelas relações que estabelece com o meio, prevalecendo um desejo pelo subjetivo, pelos afetos criados entre os encontros e que são, de certa maneira, o próprio corpo.

Tim Ingold busca, recorrendo à proposta de um modo ecológico de existência, estabelecer uma relação sem divisão ou ordem de importância entre humanos, não-humanos, coisas e ambientes. A partir disso, o autor compreende que tudo é da forma que é por conta das relações que são estabelecidas. Se aproximamos essa proposta ao entendimento de Espinoza sobre corpo, podemos entendê-lo como ecológico, uma vez que naturalmente tira o ser humano de um lugar de poder sobre o mundo para colocá-lo como o próprio mundo.

A partir de Espinoza, não é possível dizer onde um corpo começa e onde termina, visto que os corpos são definidos a partir das relações, a partir das afetações – cada corpo será modificado em dependência dos outros corpos que estão no ambiente com ele. Cada afetação vai gerar uma alteração no movimento, nas velocidades etc. Encontro, nas reflexões da diretora e pesquisadora Eleonora Fabião, um caminho precioso para localizar esses entendimentos na criação cênica. A partir do entendimento de Espinoza, Fabião faz a seguinte reflexão:

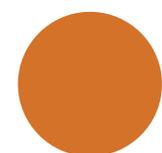


Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entremeios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que “corpo” não “é”. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é” (FABIÃO, 2008, p.238).

Se passarmos a entender corpo como algo que não “é”, mas que acontece entre as relações, que é passível de ser transformado e afetado por não possuir uma forma fixa e acabada, e adicionarmos a esse entendimento o que Ingold nos trouxe sobre como podemos entender o fenômeno da luz – sendo ela algo que não pertence nem a um mundo externo a nós, nem a uma capacidade mental, mas que acontece exatamente entre um e o outro –, podemos então entender a luz como um corpo.

Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo (FABIÃO, 2010, p. 323).

Compreender a luz como corpo (ou o que chamarei, a partir de agora, de corpo-luz), cria uma elasticidade no tocante às suas possibilidades cênicas. Isto é, a partir do momento que olhamos para a criação cênica com o pensamento de que luz é corpo, qualquer luz que

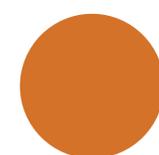


adentrar ao espaço cênico será como um novo corpo sendo adicionado a esse espaço. Assimilar a luz cênica como corpo-luz complementa reflexões como esta proposta por Roberto Gill Camargo: “As experiências com iluminação têm demonstrado que a luz só se realiza completamente quando posta em contato direto com a cena, em seu fluxo intenso e vivo, e não de modo separado, por escolhas e decisões a *priori*” (CAMARGO, 2015, p. 110).

Camargo identifica, nessa passagem, que a iluminação criada para uma cena – as cores, os cortes, os tempos, todo o desenho da luz – só encontra sua completude quando essas luzes encontram a cena. Assim, compreendo que a luz, uma vez dentro da relação cênica, ganha outras características e outras capacidades que só serão possíveis de ser identificadas quando pudermos experienciar as afetações que a cena causa na luz e vice-versa. Em relação a isso, Camargo complementa:

O que se observa na relação entre luz e cena é um diálogo silencioso, ainda que tenso e contínuo entre duas forças, uma reagindo ao impacto provocado pela outra. A cena se reconfigura a cada instante, e as condições de luz dão a réplica, num jogo de forças que se complementam (CAMARGO, 2015, p.111).

Se pensarmos nesses corpos-luz – que se estabelecem



em cena e são por ela modificados a todo instante – e nos corpos das atuantes em cena – que também são por ela sempre modificados – podemos começar a encontrar similaridades entre esses corpos cênicos que são o que são e que se estabelecem a partir das relações criadas no presente da cena. Ou seja, as relações e afetações entre corpo-luz e corpo das atuantes já existem todas as vezes em que ambas entram em cena. Sendo assim, por que não explorar essas relações? Por que não abrirmos a possibilidade desses corpos se conhecerem mais? Acredito que se apresentamos para as atuantes a possibilidade de entender esse corpo-luz como tão presente quanto os delas, além de criar uma alternativa de relação diferenciada – não só técnica, mas também sensória –, podemos também facilitar a colaboração no que tange à criação da iluminação para espetáculos.

Ao trazer para o pensamento e para a prática a ideia desse corpo-luz, deslocamos a luz de um lugar puramente técnico e visual, fazendo com que ampliemos o entendimento de que apenas iluminadores, detentores da técnica e que assistem aos ensaios, sabem se expressar sobre a luz de um espetáculo. Isso me faz retornar para a questão apresentada no início do capítulo sobre encontrarmos outras maneiras de compreensão de luz cênica para que outros artistas, além das iluminadoras, possam colaborar



com a criação da luz. Assim será possível abrir espaço para criações que busquem a colaboração entre todos os envolvidos em um espetáculo, com a compreensão de que essas colaborações podem potencializar o trabalho e gerar novas possibilidades de atritos e faíscas.

No fim, o que estou buscando com esta proposta é que percebamos a cena e os corpos que a constituem com mais curiosidade e mais porosidade, para descobrirmos ainda mais potências possíveis de criação, afetação e presença.

Acredito que seja necessário me debruçar de forma mais precisa sobre como compreendo a operação de um corpo humano em cena. Ao compreendermos que corpo é uma constituição de afetações e movimentos e voltarmos o nosso olhar de forma mais atenta para os atores e as atrizes, podemos compreender que esses corpos são corpos que naturalmente são mais afetados, por se proporem a experienciar situações que extrapolam uma vivência corporal cotidiana. Trago aqui uma passagem de uma carta escrita pelo dramaturgo Valère Novarina, pois acredito que suas poéticas palavras nos auxiliam no caminho de encontro a esse corpo atuante cênico.

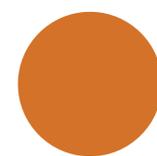
Eu abro bem os olhos na direção do ator em plena luz, sob os refletores, para ver brotar um ser humano em plena



luz de obscuridade. Ver sobre seu corpo, com roupa bonita, não dez mil peles de tecidos, mas a luz da nudez, e sobre o corpo humano, muito sombrio, todo iluminado, a obscura cabeça humana invisível (NOVARINA, 2009, p.43).

Estar em cena é sentir seu corpo nu, por mais que se esteja vestindo centenas de roupas. A sensação de nudez parece acontecer quando percebemos que em cena não há nada que possa ser escondido: nosso corpo se transforma em multidão e isso faz com que cada parte dele seja exposta. Nos quinze minutos antes do espetáculo, nas preparações, nos treinamentos, nos ensaios, nas apresentações, colocamos nosso corpo em diferentes estados, buscamos isso, desejamos sentir nosso corpo pulsando, sendo corpo para além da pele, vibrando entre luz, som, espectadores, texto, cena, espaço. E se um corpo é distinguido de outro corpo a partir das suas capacidades de afetar e de ser afetado, gerando com essas afecções movimentos, repousos e velocidades, eu me pergunto: o que pode o corpo de uma atuante?

Renato Ferracini, em seu livro *Ensaio de Atuação* (2013), levanta reflexões que nos ajudarão a tentar responder a essa pergunta. Digo tentar porque acredito que são infinitas as possibilidades de respostas. Aqui nós focaremos em como enxergo a atuação e como ela e a iluminação cênica podem se beneficiar de um encontro mais complexo, tanto



no período de criação de um espetáculo, como durante as apresentações. Para Ferracini,

Na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, sim, a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes sejam eles quais forem. Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes (FERRACINI, 2013, p.70).

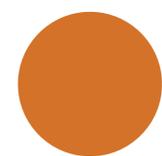
Partindo dessa proposta de Ferracini, podemos sugerir que é entre as relações dos mais diferentes elementos que a atuação acontece. Ou seja, atuar não é estar em uma posição superior, como se o ator fosse uma espécie de chave principal, nem estar em uma posição inferior, como se a atriz fosse um mero objeto da encenação. Atuar para Ferracini é “disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio” (Ibid., p.71).

A partir do momento que entendemos atuação como a capacidade de relacionar dinamicamente os elementos dentro de um espetáculo, estamos também falando de um estado corporal que se aproxima das propostas de corpo de Espinosa. Dessa forma, compreender a atuação



como sinônimo de se colocar *entre*, criando dinâmicas que potencializem as presenças em uma totalidade, nada mais é do que tentar compreender que a ação das atuantes está relacionada aos fluxos, afetos e velocidades das diferentes relações que são criadas nas cenas. E se a ação das atuantes está relacionada a esses fluxos, acredito que aprofundar os fluxos que acontecem entre a luz e a atuação pode potencializar a presença de ambas. Além disso, se lembrarmos em como Cibele Forjaz indica que a iluminação cênica é uma escritura no espaço/tempo da cena (FORJAZ, 2015) e se atrimos essa reflexão com a proposta de Renato Ferracini, de que o atuante “age para criar afetos em um espaço-tempo constantemente reelaborado” (FERRACINI, 2013, p.73), podemos observar uma certa semelhança entre a iluminação e a atuação, no sentido de que ambas estão intimamente relacionadas com o espaço-tempo das cenas.

Nesse sentido é preciso frisar que meu interesse não é apenas aproximar os atores e as atrizes da criação da iluminação cênica, mas também o contrário: aproximar as iluminadoras e os iluminadores da atuação, fazer com que eles percebam como a atuação é um canal para acessarmos lugares mais intensos de um espetáculo e que relacionar-se com esse corpo de forma atenta e afetuosa pode ser muito potente para a criação da iluminação cênica. Assim



como observa o pesquisador e iluminador Luís Renato Moura:

Quando o iluminador cênico observa a criação do ator e interfere com possibilidades de iluminação, imediatamente se estabelece uma relação que impulsiona a atuação do ator, de modo que esta passa a dialogar com atmosferas que sedimentam suas ações físicas e, principalmente, sua imaginação criadora. O iluminador passa a aprender com o processo criativo do ator, entendendo o seu trabalho corporal como instaurador de percursos, para então, pensar uma luz cênica (MOURA, 2019, p.49).

Entender a atuação como disparadora de sensações e afetações é também entender que, por mais que repitamos a cena centenas de vezes, essas repetições sempre irão se diferenciar uma da outra por conta dos afetos que naturalmente serão diferentes a cada ensaio, a depender de como está o corpo do ator naquele dia específico, ou da temperatura do espaço, ou da falta ou presença de um objeto cenográfico, ou a forma como o outro ator em cena toca o seu corpo, ou que a luz está acesa naquele dia etc. Estamos, ou deveríamos estar, o tempo todo dispostos a sermos atravessados pelas relações que se criam na cena. Dentro dessa perspectiva, Ferracini conclui que “A atuação é sempre instável, sendo gerada por aquilo que gera, deixando-se afetar por aquilo que afeta ou, ainda, recriar-se por meio daquilo que cria” (FERRACINI, 2013, p.73).



Enfim, o que busco, ao trazer esse conceito de atuação proposto por Ferracini para esta pesquisa, é frisar a importância das atuantes nos processos criativos dos espetáculos em que participam. A partir do momento que nos direcionamos para o ator de forma a compreender que este corpo nunca será o mesmo a cada dia de ensaio, e que ele é afetado na mesma medida que afeta tudo que contracenam com ele, podemos compreender a atuação como algo essencial para o desenvolvimento das cenas. Uma vez que entendemos o que esse corpo atuante é capaz de operar e como ele é um disparador de fluxos e afetos, devemos, ao meu ver, entender esse corpo como uma potência para a cena, capaz de potencializar todos os outros corpos que contracenam com ele. Nesse sentido, Roberto Gill Camargo faz a seguinte reflexão:

A luz não dialoga apenas com as ações físicas, os movimentos externos do ator e seus deslocamentos de um ponto a outro do palco, mas também com o silêncio, com a ausência, com os pensamentos e ações interiores. O ator comanda a mobilidade e a imobilidade, ambas com função dramática; cabe à luz vivenciar esses momentos, trocar matéria, energia e informação com cada um deles (CAMARGO, 2012, p. 136).

Se cabe à luz vivenciar os momentos propostos pela atuação na cena, podemos concordar que poderia ser ainda mais potente se as atrizes tivessem consciência



disso. Isto é, consciência de como elas são capazes de interferir afetivamente na iluminação. Porém, a partir de experiências que vivi, compreendo que não é tão simples assim. Não basta dizer “esteja consciente de como você pode interferir afetivamente na iluminação”. Temos de buscar uma espécie de treinamento que fuja dos conceitos técnico-espetaculares da iluminação, para que possamos propor essa aproximação afetiva, criativa, sensório, motora das atuantes. A partir da etimologia da palavra treinamento, Ferracini pondera que

O artista cênico presencial ao treinar parece, etimologicamente, estar num terreno movediço e flutuante entre o adestramento por um lado e a intensificação de si por outro. Fica clara a pista que esse deslocamento etimológico nos dá: o treinamento somente teria sentido nesse terreno paradoxal entre aprendizado, acúmulo de habilidades e intensificação numa co-relação e co-criação. Ao provocar uma transversalidade no ato de treinar podemos relacionar os termos nos quais um vincula-se ao outro: treinar o adestramento, o aprendizado, o acúmulo de habilidades estaria intimamente vinculado a intensificação de si e vice-versa (FERRACINI, 2017, p.182).

Ao refletir sobre essa possibilidade de treinamento, penso que ele não deveria ser apenas dedicado a atores e atrizes, mas também a iluminadores e iluminadoras – na verdade, para todos as artistas cênicas (diretoras, cenógrafas, dramaturgas) interessadas em intensificar a



relação entre iluminação e cena. Além disso é preciso lembrar que quando Ferracini reflete sobre atuação não está se referindo a uma linguagem cênica específica, isto é, “Mesmo considerando que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance e que o performer performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um possível território poético” (FERRACINI, 2013, p.70).

Ou seja, esse treinamento não precisa ser apenas para pessoas que trabalham com teatro especificamente, mas sim para todos os atuantes das artes presenciais, independente do campo em que atuam. Por fim, quero frisar que a atuação é um campo muito vasto e complexo, e que ainda me causa assombros e arrepios inexplicáveis encontrar com meu corpo em cena. Acredito que a busca de aprofundar as relações entre o corpo-luz e o corpo da atuante também aconteça porque eu mesma, atriz-iluminadora, ainda não consigo compreender como essa relação de fato ocorre e como podemos treinar os nossos corpos para complexificá-la.



__REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAMARGO, R. G. **Função Estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMARGO, R. G. Luz e cena: impactos e trocas. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 15, v. 2, p. 106 – 116, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs** – capitalismo e esquizofrenia – vol. 4. São Paulo: Editora 54, 1997.

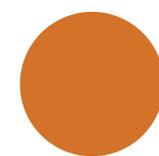
ESPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019.

FABIÃO, E. **Ações: Eleonora Fabião**; org. Eleonora Fabião, André Lepecki. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015

FABIÃO, E. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, v.10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: < <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/0>>. Acesso em: 18 set. 2020.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, v.8, p. 235-246, 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 18 set. 2020.

FERRACINI, R. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.



FERRACINI, R. Presença não é um atributo do ator. In: **Linguagem, Sociedade, Políticas**. 1.ed. Campinas; Pouso Alegre: RG e Univás, p. 227-237, 2014.

FERRACINI, R. Invenção como composição: Presença e Treinamento. **Revista Landa**, Santa Catarina, v. 6, n.1, p. 172 – 184, 2017.

FERRACINI, R; FEITOSA, C. A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. **OUIROUVER**, Uberlândia, v.13, p.106 - 118, 2017.

FORJAZ, C. **À Luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “scriptura do visível”** (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral). 2008. 232 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **À Luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento de visibilidade à “scriptura do visível”**. 2013. 375 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica**. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n.2, p.118-135, 2015.



FOUCAULT, M. **O corpo utópico e as heterotopias**, São Paulo: N-1 Edições, 2013

GREINER, C. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**, São Paulo: Annablume, 2010

_____. **O corpo pistas para estudos indisciplinados**, São Paulo: Annablume, 2015.

INGOLD, T. **Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**, Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados Criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

_____. **The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill**. Londres: Routledge, 2000.

_____. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. **Ponto Urbe**, São Paulo, v. 3, 2008.

KRENAK, A. **O Amanhã não está a venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.



MOURA, L. R. G. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro**. 132 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

_____. **Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator**. 183 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

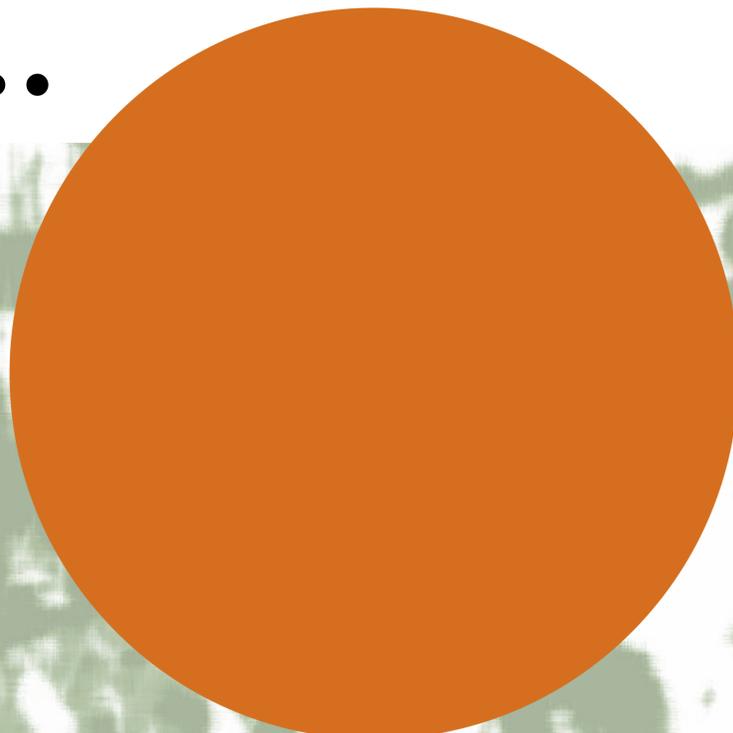
STEIL, C. A.; CARVALHO, I. C. M. Epistemologias Ecológicas: delimitando um conceito. **Revista Mana**, v. 1, n. 20, p. 163-183, 2014.

_____. **Cultura, Percepção e Ambiente: Diálogos com Tim Ingold**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.





PPG-Artes da Cena
 Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
 Instituto de Artes - UNICAMP



ISBN: 978-65-88507-02-5



CDL