

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

DOMENICO BACETIC BAN JUNIOR

ENSAIOS PARA MICROTEATRO

PORTO ALEGRE - RS

2022

DOMENICO BACETIC BAN JUNIOR

ENSAIOS PARA MICROTEATRO

Dissertação apresentada à banca de qualificação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Silvia Balestreri

PORTO ALEGRE - RS

2022

CIP - Catalogação na Publicação

Ban Jr., Domenico Bacetic

Ensaaios para microteatro / Domenico Bacetic Ban Jr.. -- 2022.

118 f.

Orientador: Silvia Balestreri Nunes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Acaso. 2. Ação. 3. Cena. 4. Intuição. 5. Imaginação. I. Nunes, Silvia Balestreri, orient. II. Título.

Profa. Dra. Silvia Balestreri Nunes (Orientadora)

Profa. Dra. Larissa Drigo Agostinho (UNESP)

Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira (UNIRIO)

Profa. Dra. Luciana Paludo (UFRGS)

À Bianca,

Agradeço à Professora Silvia Balestreri, por cada troca sensível, acolhedora, agradável, gentil, alegre, solidária, paciente, inspiradora, encorajadora, transbordante de vida, graça e bom humor que tivemos. Pela confiança e generosidade nas orientações e desorientações, por toda sua disposição em cuidar, das vidas e das artes.

Agradeço, também, às professoras Luciana Paludo, Larissa Drigo e ao professor Charles Feitosa, pelo esmero e cuidado na leitura deste trabalho, por suas preciosas contribuições, imprescindíveis para atingirmos juntos esta versão final. Minha gratidão às queridas e queridos professores, funcionários e colegas da UFRGS que tanto me ensinaram ao longo desta pesquisa.

Agradeço imensamente aos meus amados pais, recebam este gesto de amor e gratidão, fruto do lindo apoio que me deram. Também agradeço à minha família, aos meus queridos amigos, a tantos mestres que tive a honra de conhecer, aos nossos ancestrais, à Natureza e a toda exuberância de acasos que colocou cada palavra escrita aqui.

RESUMO

O microteatro é um exercício de perspectiva que conduz a um modo radicalmente simples de perceber a si e a Natureza enquanto cenas em ação e nada mais, a busca por uma experimentação da vida despida de significados. Talvez se possa dizer que tal jogo é uma arte que produz saúdes quando põe em prática o esquecimento ativo capaz de abandonar, ainda que temporariamente, as representações, conceitos, imagens, valores, memórias e justificativas que impedem o viver em devir, dissolvendo assim a catatonia formal e trazendo de volta o riso e os movimentos livres no corpo, na mente e no desejo.

Palavras-chave: Acaso, Ação, Cena, Intuição, Imaginação

ABSTRACT

The microtheater is a perspective exercise that leads to a very simple way to perceive yourself and Nature like action scenes and nothing more, the search for a life experimentation free from meanings. Maybe we can say this game is an art that produces healths, when puts on practice the active forgetfulness capable of abandon, even temporarily, representations, concepts, images, values, memories and justifications that avoids living in devir, dissolving in this way the formal catatonia, bringing back the laugh and free movements on body, mind and desire.

Keywords: Chance, Action, Scene, Intuition, Imagination

Um prólogo, talvez?

Partindo das neurodiversidades, eis o trabalho de um pesquisador com TDAH. Nas próximas páginas, falarão através de mim saúdes e sintomas, redundâncias, contradições, forças e fraquezas, algo comum também aos artistas e pensadores que caminharão conosco.

Embora as impressões seguintes me acompanhem desde sempre, gostaria de marcar o início desta pesquisa em meados de 2008. Acabava de me formar psicólogo e, naquele momento, respirava música, desenho, literatura e psicologia, vivendo em um contexto onde essas coisas eram pouco relevantes.

A célebre pergunta de Hamlet não dava trégua à minha mente inquieta, que lutava contra a ideia do “not to be”. Hiperfocado, eu desenhava e a esgrima se transferia para os traços espontâneos da caneta fina que, certo dia, rabiscou um microteatro shakespeariano (com não mais que 3cm) ladeado da pergunta: “to be?”, enquanto o “drum and bass” tocava nos meus fones de ouvido. O mal-estar daquela dúvida seguiu mordendo. Continuei a rabiscar com esforço e, na folha seguinte, brotou espontânea uma gargalhada. A música que tocava era “Metamorphosis, do High Contrast” e cantou sua única letra dispersa naquele mar de nankin e sonoridades: “this is the way it has **to be!**”. Curioso acaso!

Minha atenção foi puxada desde o papel até a música. E o cérebro constricto imediatamente relaxou, inundou-se de leveza e alegria, ao receber, na coincidência entre seus anseios e o instante, uma resposta musical tão improvável. E riu de si: “*To be?! Oui...*”, lançando um “sim” franco-abrasileirado, ecoado ao infinito, a espelhar a alegria do riso recém esboçado! A angústia se dissipou como vapor sob o sol e entendi, que o “NOT” ali não passava de um fantasma e, que a realidade se apresentava como a alegria de uma gargalhada rasgada sem começo ou fim, um “SIM”, um eterno “to being”.

Oui, estilizei a frase da música entre os rabiscos e segui, mas, aquele momento de trégua não resolveria a questão em definitivo. Logo me dei conta de que seria incapaz de reter a vivacidade daquelas sensações sutis e elevadas, mas sabia bem o que vivi! Um “morde-assopra” entre o “being” e o “not” persistia em me provocar vez por outra, marcado por coincidências semelhantes. Muita coisa boa e ruim se passou. Alegrias e dores que acompanhavam o lento

crescimento dos desenhos, mixados com minhas músicas e livros, com os quais dialogava em uma linguagem afetiva que só eu entendia, e que me fazia bem.

Em meados de 2014, comecei a me aproximar dos pensamentos de Epicuro, Spinoza, Nietzsche, Bergson. Lá estavam intercessores de outros tempos que eu não conhecia, aliados na maneira de pensar, não em todos, mas em muitos pontos. Lá estavam, também, as palavras: imanência, amor fati, conatus, duração... agora, dispunha de uma linguagem conceitual para comunicar meus modos de sentir. Daí, em 2015 me chegaram Guattari e Deleuze. Foi quando a clínica psicológica transdisciplinar que eu já estilizava a meu modo, aliada das artes, da música, da literatura e da poesia, conheceu a esquizoanálise e passou a dialogar também com ela.

Certo dia, a lembrança da gargalhada no desenho retornou, e me dei conta, em pé, na sala dos atendimentos, de que a maioria dos problemas meus ou das pessoas que passavam por ali tinham a ver com textos que se escrevem no imaginário e se encenam no corpo, dramas criados pela imaginação irrefletida de cada um; previsões de futuro, justificativas e marcas no passado, medos infundados, culpas desprovidas de intenção, ciúmes incabíveis, vergonhas de ser o que se é: “Seria possível experimentar a vida sem esses textos?” – me perguntei. “É necessário que a realidade seja um grande riso que se expande”, pensei e, ali, em 2018, experimentei outro instante de plenitude, um modo de viver ao qual chamei “espírito que ri”; que ri até do trágico de si mesmo, da própria imaginação e dos próprios dramas, concordei com Nietzsche.

Não fosse a abundância de alegria nos átomos, como haveria composições tão múltiplas na Natureza? Como haveria vida que dança desde a inércia e se levanta equilibrando-se no invisível eixo da gravidade? A alegria tinha que ser necessariamente superior à tristeza, pensava agora com Spinoza, e assim alcancei o que chamaria de “o canto do necessário”.

As relações entre o “espírito que ri” e o “canto do necessário” conduziram-me, de imediato, a uma experiência estética total, inescapável, tridimensional, colorida e em movimento. Arte viva, dança acontecendo por acaso, sem nenhum significado, texto, finalidade, causalidade, representações. Tudo fluindo na exuberância daquele riso largo, um esquecimento temporário dos próprios dramas. Fui chamar isto inicialmente de “teatro ressonante” e, ao final da pesquisa, de “microteatro”.

Tabela de figuras

Figura 1.1: Música.....	11
Figura 2.1: Tornar-se.....	34
Figura 3.1: Vacina	67

Sumário

Introdução	9
1 – O microteatro na natureza: um jogo	11
1.2 – Spinoza, Nietzsche e os acasos inteligentes	18
1.3 – Nietzsche, Schopenhauer e o canto do necessário.....	27
2 – O microteatro em ação: o jogar	34
2.1 – Um poema filosófico para se viver, mesmo na pandemia	35
2.2 – A cia. Ueinzz e as inspirações para o microteatro	36
2.3 – Esquizocenia, Esquizodrama, Esquizo-soma, Esquizo-método	41
2.4 – O medo imaginário, a tensão dramática e a imaginação lúcida	43
2.5 – Três ações criadoras para dissolver a catatonia formal.....	49
2.6 – Um coletivo de si dizendo “sim” à desdramatização da vida	59
2.7 – Vacina	67
2.8 – O microteatro em uma clínica do necessário.....	73
2.9 – Um exercício prático de microteatro que se fez apresentação.....	80
2.10 – O microteatro em um ateliê virtual de desmontagem e desconstrução.....	85
Epílogo: Sísifo, leão-criança	103
Referências Bibliográficas	106

Introdução

O que toca a vida? O que toca a arte? O que toca o pensamento?

Quem sabe ler com calma?

A música canta, a música ouve e dança. Música exuberante que faz e desfaz “músicas”. Músicas que vivificam, músicas que criam, músicas que se tocam e fazem coro... Entre elas, surgem “ressonâncias”. E a ressonância é como aquela música que se faz no encontro das músicas. A sobreposição dos sons nas composições. Músicas, em uma música, ressoando outras músicas.

Se partirmos disso, quem sabe poderíamos brincar de nos pensar como composições ressonantes, ecos, instrumentos musicais musicados? De modo que, aquilo que tocamos se apresenta em movimentos capazes de (en)cantar diferentes temas sonoros: vida, arte, pensamento. Se pudermos escutá-los em nós mesmos, estes temas pareceriam afinados? Revelariam vigor e saúde?

Queremos, aqui, nos perguntar especialmente a respeito de um deles: o que toca o teatro e qual saúde e vigor sua música pode nos proporcionar?

Em busca de alguma resposta, pensaremos o teatro para além dos palcos, enquanto caminho para uma grande saúde (NIETZSCHE, 2001) a partir da criação das pequenas, estas que surgem de um sorriso, de um gesto de gentileza, de generosidade, de um momento de contemplação da natureza, de uma dança. Qualquer ação que se propõe a transmutar o “fragmentado”, os fragmentos e frangalhos, os adoecimentos e quedas, medos, paralisações, dores e sofrimentos, em forças, movimentos e superações. Resgatando a vida-viva, a alegria, a brincadeira, a criação, o riso, a disposição, o improvisado, o tornar-se outro para ir além de si, resgatando a ancestralidade, aumentando a potência.

Não seria a restauração da saúde também uma arte? Aos nossos ouvidos, a música que a natureza toca se faz em dois grandes movimentos: composições, capazes de conduzir os acontecimentos em sua potência apolínea, E, recomposições, capazes de reconduzi-los, desde sua potência dionisíaca. E a ressonância entre elas, esta superposição, é o que chamaremos de acasos.

Contemplar acasos como pássaros talvez seja uma maneira de aprender com os ritmos e movimentos da natureza, algo que faria do microteatro uma experiência de harmonização e respeito com os ritmos do corpo, da mente e do desejo, ou seja, uma arte de se escutar e criar saúdes para si mesmo.

Na multiplicidade e diversidade das artes cênicas, talvez artistas e não artistas possam se encontrar e contemplar uns aos outros como microteatros, alcançando afinidades, como num caleidoscópio em moto perpétuo que abre novas perspectivas e possibilidades, para que esta ou aquela vida, de algum modo adoecida, consiga se inspirar e abandonar certas estruturas fixas que ordenavam seu desejo em um só modo imagético, estático, assujeitado, enfraquecido, de existir. Por isso, buscaremos pela “desgovernança dos átomos” (BALESTRERI, S. 2004), que pode se dar pelos passeios entre devires, pelo tornar-se isto ou aquilo, esta ou aquela, este ou aquele, enfim, pelo tornar-se outro para, enfim, “tornar-se o que se é” (NIETZSCHE, 2001), um acaso entre acasos, e rir disso. Um riso que se dá pelo “sim” ao jogo cooperativo com os demais acasos e que busca neles aquilo harmoniza, alegria, dá vigor e beneficia.

Por isso, mesmo recorrendo relativamente pouco à palavra teatro e aos elementos teatrais, nos insinuaremos em um microteatro sem começo ou fim, em busca de suas dimensões cósmica, molecular, um teatro alegre feito de música (NIETZSCHE, 2006), regido por ressonâncias, em que a fantasia da imagem estática se desfaz no movimento da cena, tornando impossível o “sair de cena” (BALESTRERI, S. 2018), tudo é cena, cena e ensaio, cenas que se ensaiam; tudo se apronta e nunca algo está pronto, tudo segue a via do tornar-se, tudo é ensaio em cena.

Em seu último ano de vida, por ocasião do Dia Mundial do Teatro, aos 29 de março de 2009, Augusto Boal, escreveu: “Somos teatro” e “Tudo é teatro” (BOAL, 2009). Movidos por este mote, nos próximos capítulos, encenaremos e ensaiaremos falar um pouco de tudo, um pouco de nós. Ensaios, em um ensaio, entre ensaios. Cenas, em uma cena, entre cenas. Teatros, em um teatro, entre teatros. Ações, em uma ação, entre outras ações. Microteatros.

No primeiro capítulo, pensaremos então, o microteatro desde sua imanência: a Natureza como Música, “o canto do necessário” produzindo seus “acasos inteligentes”, expressão exuberante de arte e poesia em movimento. No seguinte, discutiremos acerca de sua prática artística de produzir saúdes: no imaginário, no corpo, nas emoções, nas relações, no cotidiano. E veremos também algumas experiências já realizadas na vida do pesquisador, em sua clínica psicológica e nos ensaios coletivos realizados em um ateliê de (des)montagem e (de)composição.

1 – O microteatro na natureza: um jogo

Jogar¹ é afirmar o acaso e, do acaso, a necessidade.

DELEUZE, Nietzsche e a filosofia.

Figura 1.1: Música



Fonte: acervo pessoal do autor

Esperamos que a leitura deste texto aconteça como uma apresentação teatral: um jogo interativo de letras em cena, com o tema de uma caça ao tesouro, onde o leitor poderá brincar com os acasos e coincidências dos seus encontros e, neles, buscar saúdes.

¹ No texto original encontramos a palavra “jouer” que, neste trabalho poderia ser traduzida por “brincar”. Aqui, o jogo teatral será sempre uma afirmação e uma ação em improviso diante dos acasos. Queremos, com isso, nos aproximar de um tipo de jogo espontâneo, cooperativo, sem regras prévias, capaz de inspirar artisticamente e divertir, assim como a brincadeira e o brincar, ou seja, aquilo que se faz pela simples alegria de fazer. Por isso, buscamos a ideia de que sempre haverá brincadeira neste jogo e um jogar nesta brincadeira. As “saúdes” serão os “prêmios” desta maneira brincante de jogar.

Consideramos o microteatro como o espetáculo dos devires. Dito isso, não nos pareceria possível alcançar as ressonâncias microteatrais, sem antes experimentar tais devires. Esta, no entanto, pode ser uma tarefa difícil, porque a microteatralidade bem como os devires dos quais emerge são como pássaros, fugidios, escapam sem cessar, tal areia nas mãos, e nunca chegam em definitivo, ainda que estejam se desdobrando indefinidamente agora mesmo, criando todas as cenas e ações disponíveis.

Trata-se de *“ir recebendo um pouco de poesia no peito. Sem lembranças do mundo, sem começo...”* (BARROS, 2010). Sob tal perspectiva, o microteatro se pode fazer entender como a expressão, a atualização e o movimento de tudo aquilo que acontece durante a passagem do tempo, é este o jogo microteatral do qual, enfim, queremos nos aproximar. Para tanto, é preciso que estejamos dispostos também a jogar, a brincar, a dançar com os acasos, recebendo-os em sua inocência original, assignificantes e, sob certa perspectiva, inteligentes.

Assim, se algo de interessante houver nesta pesquisa, estará na maneira como ela se efetua, neste jogo de coincidências que a trouxeram até este ponto, percurso que se deu e se dá através de um curioso encadeamento de acasos. Sendo que este “curioso”, veio a se tornar um mote que ganha vida própria, fruto da sucessão destas coincidências. Assim, o texto se quer mais uma tradução do que uma escrita, devires encenando com outros devires, e os acasos destes encontros escrevendo através de um corpo, também matéria, memória e obra do acaso.

O trabalho de tradutor, de um tradutor destes pássaros, passa a ser então o de abandonar tendências às intencionalidades prévias no pensamento e na escrita, não se antecipar aos acontecimentos, durar (BERGSON, 2010), deixar que se crie um exercício de espregueira a partir do qual, por via racional e intuitiva (SPINOZA, 2016), um diálogo franco venha então a se estabelecer, entre uma vida já expressa em compostos de realidade, e aquela vida que vive no “imediato” (BENE, 2007), interage, sente, pensa, mas também, escreve, revisa, reescreve. Uma espécie de mediunidade imanente, um transe em que se é abduzido pela intensidade dos acontecimentos e onde tudo, absolutamente, quer se revelar inteligente. Ainda que esta seja uma inteligência antes da inteligência ou, inteligências imperceptíveis, talvez inconscientes que, em composição, criam inclusive a singularidade de uma vida, de uma consciência, de uma inteligência.

Para, Henri Bergson (2010, p. 195):

“A inteligência é, antes de mais nada, a faculdade de relacionar um ponto do espaço com outro ponto do espaço, um objeto material a outro objeto material; aplica-se a todas as coisas, mas permanecendo exterior a elas, e não distinguindo nunca, de uma causa profunda, senão a sua difusão em efeitos justapostos.”

Não nos consideramos antropomorfistas, afinal, reconhecer inteligência nos acasos implica justamente na desinversão da inteligência local para a não local, uma desconstrução da ideia de que a inteligência é um resultado aleatório, um atributo tardio, que “surge” em determinada situação, enquanto manifestação exclusivamente singular e restrita a um organismo. Tampouco nos reconhecemos como panteístas, uma vez que cada singularidade inteligente se destaca e se preserva enquanto tal na Natureza, à despeito da inteligência dos acasos que as constitui e, da qual, inevitavelmente, participa. Podemos dizer, inclusive que cada inteligência singular é, também, um acaso inteligente.

Assim, apontamos para um perspectivismo diferencialista (ORLANDI, L., 2020), algo semelhante àquilo que nos permite diferenciar cada fruto de sua árvore original: a independência e singularidade do fruto coincide e coexiste com o vínculo de codependência e coexistência com a árvore.

Aliás, os frutos são um bom exemplo da inteligência do acaso nas plantas - cada um deles nos remete às relações necessárias entre certos elementos do solo, suas afinidades com o sol, com a água, com as estações, estiagens, variações de temperatura, pressão atmosférica, enfim, cada fruto singular ressoa as condições particulares de sua árvore, da qual jamais efetivamente se desprende, e, tampouco se desprenderia de toda natureza que o compõe, com seus elementos, enquanto fruto do acaso, ao longo do tempo. A partir deste jogo incessante de relações em movimento, o acaso segue criando as condições necessárias para que cada árvore, cada fruto, sejam desta ou daquela maneira, enquanto necessárias também se mostram as relações estabelecidas, antes, durante ou depois do surgimento de um fruto ou árvore.

O solo, a semente e demais elementos, em relações de composição e decomposição, entre ressonâncias e dissonâncias, se rizomatizam e brotam em uma muda. A planta, terra em pé, se rizomatiza em raízes e galhos, depois em flor e fruta, e a fruta oferece o rizoma na semente com o potencial de brotar no solo e se entretecer com ele em nova árvore, uma vez que as condições

necessárias a estes acasos estejam dadas. O tegumento que reveste a semente é, assim, como o envelope de um rizoma, despachado ao sabor do acaso, pelos pássaros, pelo vento, e a planta é a materialização da mensagem rizomática, seu desdobramento inteligente, é a própria inteligência desdobrada.

Do ponto de vista deste espetáculo microteatral da Natureza, não há árvore ou inteligência que não seja rizomática: “*Existem estruturas de árvore ou de raízes nos rizomas, mas, inversamente, um galho de árvore ou uma divisão de raiz podem recomeçar a brotar em rizoma*”. (DELEUZE e GUATTARI, 2011). Pensaremos a árvore como um rizoma “tridimensional”, e o rizoma enquanto árvore “bidimensional”. O próprio solo é uma rede viva de rizomas que cooperam e se entretecem em profundidades variáveis, a partir de relações de troca, cuidado e comunicação entre fungos, insetos, bactérias, animais, plantas, matérias orgânicas, minerais, umidades, luminosidades, pressões etc.

Queremos dizer com isso, que a inteligência em uma árvore está tanto nas relações de composição comuns que a singularizam, como em sua consistência interna, e que as cenas em ação, ininterruptamente atualizadas, seguem presentes dentro e fora enquanto composições de acasos inteligentes. Sob a percepção mais simples que se possa ter, a árvore, antes de receber este nome e este recorte do restante da paisagem, talvez possa ser contemplada como simples cena composta em rizoma por diversos outros elementos singulares, que também se apresentam como outras cenas. Cada momento aqui narrado, do fruto à árvore, refere-se, portanto, a certas cenas, tanto aquelas espontaneamente geradas na natureza, como estas que se deram na imaginação do leitor.

Um estudo recente, realizado por diversos centros de pesquisa em conjunto (STEPHON, et al. 2021), defende a hipótese de que o universo seja autodidata, que aprende com as próprias leis da física atuais e, a partir deste aprendizado, segue atualizando e alterando estas mesmas leis, aperfeiçoando-se ao aperfeiçoá-las. Para nós, isto aponta exatamente para a ideia que queremos desenvolver: de que há inteligência nos acasos, inteligência dispersa em devir, produzindo devires, os quais experimentamos como cenas em microteatros interativos. O próprio universo observável não se revela nas lentes dos telescópios como uma imensa cena rizomática em constante ação?

Esta perspectiva microteatral, desde a qual as cenas assignificantes, sempre totais, desfazem qualquer noção de magnitudes, fazem os olhos no telescópio, no microscópio e no caleidoscópio se depararem, sempre e inescapavelmente, com o desenrolar de uma cena inteira, que parece se ensaiar nas palavras do poeta das miudezas: *“As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: Elas desejam ser olhadas de azul – que nem uma criança que você olha de ave”*. (BARROS, 1993, p.18). Para além da visão, as cenas microteatrais também se revelam sonoras, táteis, gustativas, etc.

Saberes ancestrais nos dizem que não apenas os animais e os *“povos-em-pé”* (KRENAK, 2020), as árvores, mas também os rios, o solo, os ventos, enfim, todo o cosmo é uma manifestação inteligente, que se comunica através de relações constantes entre suas múltiplas partes, fazendo isso de uma maneira absolutamente direta, incrivelmente poética e sensível:

Há pelo mundo, nos dias de hoje, uma corrente que é uma reivindicação da cultura, a reivindicação de uma ideia orgânica e profunda da cultura que possa explicar a vida do espírito. Chamo de cultura orgânica uma cultura baseada no espírito em relação com os órgãos, o espírito banhado com todos os órgãos e se respondendo ao mesmo tempo. (ARTAUD, 2021, p. 37)

Aqui, reivindicamos com Artaud esta cultura que possa explicar a vida do espírito, por isso, diremos: antes de pensá-la, a inteligência já nos pensa (BERGSON, 2005). Ao menos esta é a ideia que esboçamos também aqui: só somos inteligentes porque, antes, somos inteligenciáveis. Sendo que este *“inteligenciamento”* somente acontece através da nossa condição natural de sencientes, ou seja, de seres rizomáticos.

E entendemos que a senciência é o único e privilegiado acesso que se pode ter à inteligência da Natureza, à inteligência dos acasos, por que ela já é esta inteligência. A mesma que nos constitui, acessa e orienta. Inteligência que não é e não pode ser considerada apenas local e singular, mas que pode, inclusive, se manifestar local e singularmente e até de modo intencional e consciente, a partir de relações necessárias que nos permitem ler um texto.

Somos e estamos, portanto, inescapavelmente imersos em um espetáculo de acasos inteligentes em devir, vivendo as múltiplas e particulares perspectivas das cenas e ações que acessamos e nos acessam, desde as quais,

também nós somos ações, cenas, palco, plateia, atores e artífices, neste oceano de inteligência:

Essa ideia da vida é mágica e supõe a presença de fogo em todas as manifestações do pensamento humano, e essa imagem do pensamento em chamas nos parece atualmente que está presente no teatro, e acreditamos que o teatro existe apenas para manifestá-la. Hoje, porém, a maioria das pessoas pensa que o teatro não tem nada a ver com a realidade. Quando se fala em alguma coisa que caricatura a realidade, todo mundo pensa no teatro; entretanto, somos muitos na França que acreditamos que o verdadeiro teatro é o único que pode nos mostrar a realidade. (ARTAUD, 2021, p. 34)

Nós, como frutos de nossa árvore genealógica, já não podemos vê-la apenas como árvore, é preciso reestabelecer os meios de reconhecer e criar conexões com toda a natureza, de nos rizomatizar², de nos notar como seres coletivos, seres bioma, e quem sabe aprender a navegar pela internet das plantas, por esta “*Wood World Web*”, também chamada *common mycorrhizal network* ou CMN, (VAN DER HEIJDEN; HORTON, 2009), e conversar com o tempo, dançar com a chuva, nutrir e ser nutrido, cuidar e ser cuidado... enfim, criar meios de nos guiarmos e deixarmos guiar pela intensiva inteligência dos acasos, que nos deixa entrever algo daquilo que é necessário, algo de concreto, de real, através deste teatro citado por Artaud.

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza. (KRENAK, 2019, p. 3)

O microteatro quer, portanto, convidar a vida a experimentar a Natureza, o corpo, a mente, o desejo, como arte em movimento, a se encantar com seus mistérios, com as cenas que se desdobram, aparecem e desaparecem, sem um “por trás das cortinas”, uma arte espontânea e viva que faça os ouvidos se

² “Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos”. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 34). As citações desta e da primeira nota, me chegaram por acaso, plantando-se aqui como sementes sopradas pelo vento, depois que já havia escrito a respeito. É um exemplo de como este texto foi se escrevendo, a partir de uma espreita que aguarda pelos acasos, os recebe como matéria bruta e os estiliza de volta.

abrirem para sua música, para sua voz, para sua poesia, que aqui chamaremos de “o canto do necessário”.

O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida? (Foucault, 1995, p.261).

Igualmente surpresos, queremos contribuir com a prática de uma perspectiva que nos ajude a experimentar a arte que já somos e aquela que podemos ser. Nesta direção, os cuidados que aqui descreveremos em forma de estudo farão dele “para-raio”³, um instrumento e território atraente, por onde as passagens dos acasos inteligentes possam se dar sem resistência e descarregar no solo fértil dos afetos alegres, criando conexões no palco da vida, promovendo mais arte, saúde, graça, leveza, gentileza, risos.

Assim, nos lançamos em águas desconhecidas com um gingado brasileiro, em alguma baía indômita, onde nada está e jamais estará finalmente dado, nenhuma palavra deste texto. Todo o desafio será deixar-se esquecer, abandonar o navio do pensamento indutivo-dedutivo ancorado onde quer que esteja e mergulhar no pensamento abduutivo, até que o mar mergulhe de volta, sedento de futuro. E, se alguém mais, nisso tudo, quiser mergulhar também, que possa criar os meios de se deixar abduzir, e bradar: viva a arte de viver! Viva o devir!

Partiremos sem porto, rumando justo para onde estamos, para o imediato (BENE, 2007) de nós mesmos, em improviso. É este o jogo microteatral com o necessário: um “dançar com a Música da Natureza” esta que ressoa seus acasos inteligentes. Em algum momento, é comum que não se escute a Música, que os ventos parem e que o fluxo de pensamento se disperse junto com a leitura. O microteatro com suas cenas se evanesce, as conexões rizomáticas deixam de ser percebidas, a atenção se dispersa, mirando para outros mares.

Afinal, a vida tem essa rara capacidade de guiar-se a partir daquilo que lhe atrai o interesse, isto é nítido já nos bebês. Por essa razão, em tais

³ O raio, em “Assim Falou Zaratustra”, refere-se ao conceito de “superação de si” (NIETZSCHE, 2011), aqui também.

momentos, o necessário é parar até a maré descer, parar um pouco de escrever, de ler, de falar, de fazer... e voltar a ouvir, a escutar, receber e conversar com as realidades moventes, criadoras, inteligentes, que se comunicam no silêncio, e que aqui se querem explanar. As quais, na interação com o leitor, atualizam-se de uma maneira diferente a cada vez que o texto é lido; um novo texto, uma nova cena, uma nova ação para um leitor distinto. Tal como a vida se apresenta.

E, para ler, escutar, dialogar, jogar e viver desse modo alegre e desprendido, que se renova e quer assim se renovar, é preciso que haja um amor livre, emanando de todas as suas manifestações singulares: *“Do terceiro gênero de conhecimento nasce necessariamente o Amor intelectual de Deus; pois desse gênero de conhecimento nasce a alegria que acompanha a ideia de Deus como causa”* (DELEUZE, 2017, p.342). Nas palavras do próprio Spinoza: *“Tudo o que existe, existe em Deus, e sem Deus, nada pode existir ou ser concebido”*. (SPINOZA, 2016, p.31).

Às vezes, é este amor alegre, este reconhecimento, este imenso riso, esta vontade de composição, este “estado de graça”, a intuição (SPINOZA, 2016) quem está impedida ou simplesmente ainda não foi encontrada. Um amor não apenas pela própria vida, mas por toda rede infinita de relações necessárias que colocam sua existência particular aí, coexistindo com tudo o mais, desfrutando da eternidade contemporânea e comum. Nas palavras de Rimbaud: *“Só o amor divino concede as chaves da ciência. Eu vejo que a natureza é apenas um espetáculo de bondade. Adeus quimeras, ideais, erros”* (apud, AGOSTINHO, L. 2021, p.111). Sem este “Amor intelectual de Deus” ou, da Natureza, também ficam impedidos a escuta, a escrita, os movimentos, por estas miragens, imagens-afeto, que seguem imobilizando enquanto separam a vida de tudo o mais, reproduzindo as dissonâncias e os sofrimentos que isso traz.

Aos poucos, tentaremos nos desfazer delas.

1.2 – Spinoza, Nietzsche e os acasos inteligentes

Se nos perguntarmos: o que garante que os acasos inteligentes não sejam delírios da imaginação? Diremos: sim, são “delírios”, mas “delírios” que se diferenciam dos demais, ao buscarem o cuidado ao invés do descuido e, tal como a fome é o “delírio” que faz buscar a comida, ou a sede o “delírio” que faz

buscar a água, os acasos inteligentes são o “delírio” que fazem a vida buscar o viver, a vontade buscar a potência, a criatividade buscar criações, etc.

Quando isto acontece, diremos que há um bom encaixe geométrico, uma boa correspondência, entre as fantasias expressas e os movimentos cadenciados das relações necessárias que se sucedem na Natureza, cujas interposições criaram as condições para o surgimento de corpos humanos inteligentes, capazes de criar saídas para preservar a própria saúde e se questionar, inclusive sobre suas reais necessidades.

A partir deste ponto, nos aproximaremos de Nietzsche e Spinoza, na esperança de sobrevoar isto que estamos chamando de acasos inteligentes.

Sabemos que as aproximações entre filósofos geralmente não são bem-vindas, talvez porque se busque por comparações ou generalizações que fazem perder a precisão de um conceito original, ou porque se desconsideram as noções comuns (DELEUZE, 2017) que dão origem às ideias adequadas e semelhantes que eles tiveram.

Aqui, importa alcançarmos justamente estas noções comuns, porque elas parecem apontar direto para a inteligência dos acasos, ao destacarem justamente as coincidências espontâneas que surgem nas obras dos diferentes pensadores. A partir destas coincidências, poderemos então nos perguntar, como atingiram problemas e soluções tão similares, de maneiras tão distintas, senão por semelhantes necessidades que advêm da própria constituição da realidade, ou seja, das tais noções comuns e seus acasos inteligentes?

Utilizaremos o exemplo de um singular acaso, a fim de nos aproximar disto que se apresenta enquanto não apenas uma noção, mas também uma ambiência comum, impessoal, de onde surgimos, onde estamos e diante da qual, assim como Nietzsche (2017), podemos ficar estupefatos, maravilhados:

[carimbo postal: Sils-Maria, Engadin, 30 de julho de 1881]

A Franz Overbeck

Estou totalmente estupefato, maravilhado! Tenho um precursor, e que precursor! Eu não conhecia quase nada de Spinoza: que eu seja agora impelido a ele, foi um “ato instintivo”. Não só sua tendência geral é a mesma que a minha – fazer do conhecimento o mais potente dos afetos –, como me reencontro em cinco pontos capitais de sua doutrina; este pensador, o mais fora da norma e solitário, é-me nesses aspectos justamente o mais próximo: ele nega a liberdade da vontade; os fins; a ordem moral

do mundo; o não-egoísmo; o mal. Ainda que as divergências sejam também certamente enormes, elas se devem mais à diferença do tempo, da cultura e da ciência. In summa: minha solidão, que, como sobre o cume de elevadas montanhas, tantas e tantas vezes tornou minha respiração difícil e me fez sangrar, é ao menos agora uma dualidão. Estranho! Aliás, meu estado não corresponde de forma alguma às minhas esperanças. Aqui também um tempo incomum! Mudança incessante das condições atmosféricas! Isso me obriga mais uma vez a deixar a Europa! Preciso de um céu puro por meses a fio, senão não consigo avançar. Já tive 6 graves crises de dois a três dias! — De coração, seu amigo, Nietzsche.

O que o filósofo nos aponta como “ato instintivo” nos parece justamente uma manifestação bem visível disto que queremos chamar de inteligência do acaso: relações necessárias inescrutáveis que, primeiramente, teceram um sistema solar, um mundo de multiplicidades rizomáticas com organismos singulares viventes e, dentre eles, um conhecido como Spinoza e outro como Nietzsche, sendo esta a parte mais “complicada”. E, depois, teceram também entre eles as raras conexões necessárias pelas quais puderam se encontrar nesta tardia e elevada “dualidão”. Sim, existir é maravilhoso, e coincidências como estas parecem realmente estranhas! Talvez porque apontem para o elemento mais comum e simples na formação da realidade.

Como se testasse as mais íntimas certezas do filósofo trágico, o acontecimento parece pedir por alguma explicação imanente à potência. Consideramos, por isso, que não apenas coincidências evidentes como esta “coincidem”, mas que tudo está em coincidência, em ressonância, em comum ação, em relação, se comunicando, muito embora isso apenas se deixe ver em exemplos como este. “*Tudo é congruente*”, como nos diz Marilena Chauí (2016), ao encerrar seu: “A nervura do real II”.

Assim, supor como possível qualquer “não coincidência” seria o mesmo que reintroduzir a liberdade na vontade, ou seja, romper com a ideia de relações necessárias comuns produzindo os acasos singulares, a partir de emanções da própria vontade. O necessário se dá exatamente nestas relações inescapáveis que não cessam de produzir aquilo que aqui reconhecemos como inteligência nos acasos, não faltando uma lacuna sequer onde não estejam, desde sempre, agindo movimentos, cenas em ação. Chamamos de “cena” toda composição estética sensível e de “ação” todo movimento da cena.

Para Agostinho (2021, p.75): “Desde a Grécia, a poesia tem como função ritmar a ação. A musicalidade do verso metrificado e a rima são tomados como jogos. Enfim, a poesia é um divertimento, uma frivolidade, um gesto delicado”. Seriam “os cantos das musas” ressonâncias das vozes da Natureza nos corpos dos poetas? Afinal, seria a Natureza a própria poesia se escrevendo?

Animados por esta perspectiva permeável de amizade e não resistência ao necessário, a este canto em cena que produz ações inteligentes como acasos poéticos da Natureza, fazendo dela própria um jogo. Poderíamos então supor que os conhecimentos de Spinoza e Nietzsche se aproximam, por conta de desfrutarem ambos de modos de vida, sensibilidades e interesses, enfim, de uma poética psicofisiológica semelhante? O primeiro sempre desmascarando a imaginação com o uso da razão, em busca ativa da intuição e beatitude, e o segundo, um Zaratustra, frente à incansável luta pela “superação de si”, afirmando a partir do “*amor fati*”, o rastro do “*torna-te o que tu és*”? (NIETZSCHE, 2001). Ao que parece, ambos foram abduzidos pelas mesmas noções comuns (DELEUZE, 2017) em tempos e contextos distintos.

Sob esta leitura tão particular que aqui trazemos das noções comuns, feita apenas no intuito de criar algum pensamento a partir das matérias escritas deixadas por estes filósofos, nos parece que, ambos, foram tocados pela imanência, de tal modo que, ao invés de se assustarem com isto, conquistaram suas liberdades aliando-se a ela, sem imaginar que alguma saída frente à imanência seria possível. Desfazendo, deste modo, toda oposição entre homem e natureza herdada das filosofias tradicionais, enquanto se deixaram conduzir pela inteligência necessária dos acasos em seus corpos, emprestando suas vozes a ela, ao modo dos tradutores de pássaros.

Talvez isto possa justificar que tenham se encontrado também em ideias, noções e ambiências comuns (*Idem*), por isso mesmo necessárias, ainda que dessem a elas nomes distintos (como nós também fazemos agora). Falando de tudo aquilo que não lhes pertence e, ao contrário, os conduz e abduz: a vontade, o corpo, a mente, o desejo e inclusive a inteligência (do acaso) que os constitui. Para, Deleuze (1976, p.21):

“O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas. Toda relação de forças constitui um corpo: químico, biológico, social, político. Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo desde que entrem em relação;

por isso o corpo é sempre fruto do acaso, no sentido nietzschiano, e aparece como a coisa mais “surpreendente” muito mais surpreendente na verdade do que a consciência e o espírito. Mas o acaso, relação da força com a força, é também a essência da força; não se perguntará então como se nasce um corpo vivo, posto que todo corpo vivo é vivo como produto “arbitrário” das forças que o compõem. O corpo é fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis; sua unidade é a de um fenômeno múltiplo, “unidade de dominação”. Em um corpo, as forças superiores ou dominantes são ditas ativas, as forças inferiores ou dominadas são ditas reativas. Ativo e reativo são precisamente as qualidades originais que exprimem a relação da força com a força. As forças que entram em relação não têm uma quantidade sem que, ao mesmo tempo, cada uma tenha a qualidade que corresponde à sua diferença de quantidade como tal. Chamar-se-á de hierarquia esta diferença das forças qualificadas conforme sua quantidade: forças ativas e reativas”.

O que os filósofos chamam de força, aqui chamamos de ação. Assim, o acaso inteligente é, portanto, a força ativa. Ou seja, a ação criadora que submete as reações que compõem o corpo e a mente enquanto uma inteligência singular produzida por um ser coletivo, e que, esta inteligência e suas ações reativas obedecem às ações criadoras que a originam e sustentam.

Por “obedecer”, queremos dizer apenas que as ações criadoras gerais determinam, a todo momento, o acaso necessário para a formação das reações específicas, como o corpo, a mente e o estado em que se encontram. Estas ações reativas só podem se tratar, portanto, de modos de expressão das ações criadoras, o que significa que o reativo também pode criar: *“Reativo é uma qualidade original da força mas que só pode ser interpretada como tal em relação com o ativo, a partir do ativo”*, (*Idem.* p. 22) por isso que, *“todo corpo vivo é vivo como produto “arbitrário” das forças que o compõem”* (*Idem.* p. 21). E só por essa “arbitrariedade” necessária é vivo, ou seja, apenas pela ação da inteligência do acaso é que se produz essa aparente arbitrariedade.

Assim, a inteligência singular, este composto de corpo e mente, bem como aquilo que faz, ou seja, suas ações e pensamentos singulares, aparecerão sempre como efeitos reativos inevitáveis dos acasos inteligentes. Sob a perspectiva do microteatro, é a vida acontecendo como cena em ação com outras cenas. Encontrar, portanto, as ações criadoras que nos constituem e determinam é um exercício ativo da liberdade de obedecer, é buscar as ressonâncias que beneficiam nossa natureza: *“A verdadeira ciência é a da*

atividade, mas a ciência da atividade é também a ciência do inconsciente necessário". (Idem. p.22).

Sim, a liberdade de obedecer a este "inconsciente necessário", o inconsciente das ações criadoras, dos acasos inteligentes, dos coletivos em nós, ou seja, o inconsciente das forças ativas, sem opor a ele resistência, uma vez que qualquer resistência seria apenas imaginária e capaz de nos prejudicar, quando, por um exercício persistente e exclusivo de ações reativas, nos afastamos da composição com o fluxo natural e benéfico com as ações criadoras das cenas que nos constituem, gerando assim o isolamento perante a Natureza e à perda de conexões rizomáticas que leva à dissonâncias.⁴

Dito isto, o que chamamos de inconsciente, ou melhor, os inconscientes ativos e criadores só podem ser, portanto, inconscientes comuns, porque impessoais; a inteligência do acaso, de onde emanam as próprias noções comuns (DELEUZE, 2017). E, nesse sentido, se diferenciam por completo dos inconscientes singulares, contingentes, manifestos por ações reativas e pessoais, como as de um "sujeito" ou as de um "eu".

Deste modo, o maior cuidado que podemos ter com nossa singular inteligência é facilitar para que ela seja abduzida e conduzida pela sua origem comum, pela intuição (SPINOZA, 2016), pela inteligência coletiva dos seus múltiplos acasos: "*A inteligência se explica. É que ela quer possuir todos os seres*" (DELEUZE, 2017, p.196). "Possuir" o que já possui, de modo que cada inconsciente singular reativo, possa estar em ressonância com os inconscientes ativos comuns⁵.

É exatamente este o sentido que buscamos para o pensamento abduzitivo, uma abdução da inteligência singular pela inteligência do acaso, de inconscientes singulares, por inconscientes comuns, de ações reativas por ações criadoras, da individualidade pela coletividade, da separação pela rizomatização, a partir da qual as multiplicidades assignificantes estejam preservadas e possam ser diretamente experimentadas. Para que as dicotomias: individual x coletivo, homem x natureza, ser x devir, animado x inanimado,

⁴ Me pergunto: o acaso inteligente seria tão inconsciente assim? Para Bergson: "*A matéria extensa, considerada em seu conjunto, é como uma consciência em que tudo se equilibra, se compensa e se neutraliza*" (BERGSON, 2010, p. 258)

⁵ Inconscientes estes que não podemos confundir respectivamente com o inconsciente individual das psicanálises, ou o coletivo da psicologia analítica. São o próprio desejo imanente à matéria.

inteligente x ininteligente, e até mesmo, consciente x inconsciente, sejam ultrapassadas. Enfim, este tipo de abdução que, ao sabor do acaso, preparou aproximações tão coincidentes para Nietzsche e Spinoza, ambos aliados das forças ativas e das criações espontâneas da potência.

Aquilo do âmbito comum, que Spinoza enfatizou enquanto um problema do conhecimento, a partir de um estilo de escrita filosófico argumentativo e logicamente estruturado, Nietzsche parece ter posto em evidência desde o território dos valores e da moral utilizando, em muitos momentos, uma escrita descomprometida com a tradição filosófica, visivelmente artística, literária e afetiva, carregada de poesia, pronta para afetar diretamente valores existentes e produzir novos.

A relação entre ambas as perspectivas nos interessa, uma vez que é este “âmbito comum” de onde elas emergem, aquilo que estamos buscando, territórios férteis onde a vida encontre seu alimento no viver. Notemos, agora, certo uso da palavra “acaso” feito por Spinoza, (2016, p. 263):

Chamo de servidão a impotência humana para regular e refrear os afetos. Pois o homem submetido aos afetos não está sob seu próprio comando, mas sob o do acaso, a cujo poder está a tal ponto assujeitado que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior.

Spinoza nos trouxe um ponto de vista do acaso, a partir do qual o assujeitado desconsidera por completo as relações necessárias que o assujeitam. E, enquanto estiver preso na imaginação passional, é com isto mesmo que o acaso se faz parecer, com um caos, um desconhecimento absoluto frente às relações necessárias. “*O caos, ao invés de ser um fator de dissolução absoluta da complexidade, torna-se o portador virtual de uma complexificação infinita*”, afirma Guattari (2012, p. 74). Diremos o mesmo dos acasos, sendo que esta virtualidade, esta complexificação infinita, pode ser encarada como sua inteligência.

Tais divagações filosóficas parecem encontrar convergência no teatro, nas seguintes palavras de Peter Brook (1999, p.101):

Falei em “acaso”, um termo que pode ser mal interpretado. O acaso existe; não é o mesmo que “sorte”, obedece a regras que não podemos compreender, mas certamente pode ser estimulado e fomentado. É preciso haver muitos esforços, todos eles criando um campo de energia que em dado momento crítico atrai para si a solução. Por outro lado, a experimentação caótica,

pelo simples prazer da experiência, pode prolongar-se indefinidamente sem jamais chegar a uma conclusão coerente. O caos só é útil se levar à ordem.

Como vemos, as noções do acaso inteligente até aqui ampliadas, nos servem de guias para a criação da experiência de um teatro do necessário, um microteatro ressonante das forças, moléculas e devires, dos inconscientes comuns, experimentando-se, na prática, da maneira mais simples possível, enquanto cenas em ação e nada mais. Neste sentido, é possível dizer que, estamos em busca de aprofundar algo semelhante ao que Peter Brook (1999) sinalizou como “estimular e fomentar [o acaso]”, investindo em criar meios para que este “campo de energia em dado momento crítico atraia para si a solução”.

O acaso inteligente se parece muito com uma porta aberta, com uma passagem poética, com o espaço de interação entre cenas e inconscientes: “*E essa linguagem do espaço, por sua vez, age sobre a sensibilidade nervosa, faz amadurecer a paisagem que sob ele se estende*” (ARTAUD, 2021. p.39). Por isso, o próprio texto aqui se escreve com as letras do espaço, e quer se apresentar como teatro interativo, como “paisagem” madura e disponível para “agir sobre a sensibilidade nervosa” e se rizomatizar para além da experiência com o texto, removendo temporariamente todo traço de memória afetiva, ao convidar o leitor para a simples experiência assignificante de cenas em ação.

Foi desde essa linguagem do espaço, desde a inteligência dos acasos coincidentes, que as citações de Peter Brook e Artaud nos chegaram espontaneamente meses depois do parágrafo escrito. Nos servindo também como exemplo deste tipo de “atração” e “solução” que se dá no exercício de ressoar com os acasos inteligentes. Neste jogo, nesta dança em que nos aventuramos, antes e durante a escrita, nada estava dado, tudo remexido, revirado, não havia intencionalidades prévias, nomes, conceitos, hipóteses, apenas um caos com o qual seguimos brincando enquanto ele próprio se embaralhava e reordenava várias e várias vezes.

“*É verdade: amamos a vida, porque estamos acostumados não à vida, mas a amar*”, diz Nietzsche (1981, p.57), acostumados a amar o necessário, a amar os acasos, amar a vida tal como ela se apresenta, como espetáculo de devires, a amar da seguinte maneira:

Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas. Amor-fati [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que minha única negação seja desviar o olhar! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim! (NIETZSCHE, 2001, p.188)

Ainda em seu Zarathustra (NIETZSCHE, 1981, p.178), o filósofo lança outra provocação:

Eu sou Zarathustra, o ímpio. Cozinho na minha panela todo e qualquer acaso; e somente quando está bem cozido, dou-lhes as boas-vindas como meu alimento. E, na verdade, mais de um acaso veio a mim com modos imperiosos; mas, com modos ainda mais imperiosos, expressei-lhe a minha vontade – e já lá estava ele de joelhos, implorando – implorando que lhe desse pousada e benévola acolhida e acrescentando, em tom bajulador: ‘Vê, Zarathustra, somente um amigo vem ter assim com um amigo!’

Por “colocar o acaso de joelhos”, entendemos o sentido brincalhão e afirmativo da sentença, desde o qual é possível reconduzir o próprio destino, tornar-se ação criadora diante dos acasos e não apenas reagir ou se deixar conduzir por eles. Enfim, o filósofo nos aponta que é possível transmutar os acasos em alimento para a própria vontade de potência. Mas como uma manifestação do acaso subjugaria o próprio acaso? Preferimos, então, dançar com os acasos inteligentes, estes amigos que se alegram ao se encontrar, uma dança dos acasos que somos, com os acasos que nos visitam, o dançar de uma cena com outra em uma só ação criadora.

No exercício desta dança circular, nesta brincadeira de criança que é a própria vida em devir, se pode aos poucos libertar dos pesos excessivos e tantas vezes predominantes de um “camelo”, de um “anão”, de um “espírito de gravidade”⁶ (NIETZSCHE, 1981). Enfim, libertar-se de um inconsciente singular ressentido, na medida em que também se vai emancipando de traços passionais da imaginação (SPINOZA, 2016) com suas formas prontas. Estas que impõe resistência e torram e derretem durante a inevitável passagem do raio, produzindo assombro e tristeza suficientes para desqualificar a preciosidade do acontecimento da própria música, das cenas, da própria dança.

⁶ Este será adequadamente explicitado no capítulo seguinte.

Neste dançar inocente com a inteligência dos acasos, seguimos nos exercitando enquanto somos exercitados pelas ações criadoras que nos colocam em cena enquanto corpo e mente. E, na medida em que os acasos de fora dançam com os acasos de dentro, provamos sua inteligência através da intuição e podemos nos achar dispostos a conduzir os movimentos e afetos, tanto os nossos quanto aqueles que nos chegam, exercitando distâncias e aproximações possíveis, a partir de uma disposição afirmativa. E, tão logo, passamos a conhecer de imediato as composições e os movimentos que nos convém e beneficiam.

Um dançarino condutor bem aterrado, feito da música que o anima, dançando com seus pés descalços, para facilitar a passagem da vontade na velocidade silenciosa da luz, o rastro do raio. Assim, talvez seja possível aproveitar a refinada energia estática desta descarga em favor do retorno de alegria e amor à potência, à vida, à dança, à ação, ao próprio acaso: *“Em verdade, é uma benção, e não uma blasfêmia, quando eu ensino: “Acima de todas as coisas está o céu acaso, o céu inocência, o céu casualidade, o céu arrojo”* (NIETZSCHE, 1981, p.173).

1.3 – Nietzsche, Schopenhauer e o canto do necessário

Consideramos que neste mar aberto das noções comuns (DELEUZE, 2017), já foram avistadas as ilhas bem-aventuradas dos acasos inteligentes, aonde vimos que nossas ações reativas podem dançar junto com as ações criadoras que nos colocam em cena, e assim experimentar o conhecimento imediato (BENE, 2007), a intuição (SPINOZA, 2016). Esta que nos permite também criar, ou melhor, facilitar para que as criações se criem através de nós. Destacamos também o jogo interativo entre inconscientes singulares e comuns, suas expressões na vida e na Natureza, e assim seguiremos com nosso exercício da intuição, que nos coloca em relação mais direta com o canto do necessário, ou seja, com o espetáculo de devires que compõe o microteatro, reunindo a orquestra dos acasos inteligentes.

Aliado e leitor de Espinosa, Deleuze o comenta: *“Deus é causa de todas as coisas no mesmo sentido que causa de si; logo, tudo é necessário, por sua essência ou por sua causa”* (2017, p.184). Acompanhando estes pensadores,

reafirmamos que o necessário é, enfim, aquilo que efetivamente ocorre, tal como acontece, aquilo que: “*é assim e não poderia ser de outro modo*” (ESPINOSA, 2012, p. 93); e que tudo o que acontece são manifestações múltiplas da realidade em movimento, “natureza naturando”, enquanto estes mesmos movimentos criam composições e ritmos singulares que diferenciam tudo aquilo que estiver acontecendo, inclusive o corpo, inclusive a mente.

Incluiremos ainda, que tais composições rítmicas são musicais, por isso, um canto da Natureza: o canto do necessário, que faz do microteatro espetáculo musical imparável e inescapável, ópera que a tudo opera, e que nos deixa escutar os ferveilhantes e ruídos da vida. Como nos diz Rimbaud: “*Virei uma ópera fabulosa: vi que todos os seres têm uma fatalidade de felicidade: a ação não é a vida, mas uma maneira de desperdiçar alguma força, uma exaltação dos nervos...*” (apud, AGOSTINHO, 2021. p.145).

No microteatro, a Música é a ação que cria todas as cenas: que dá ritmo aos corpos, às mentes, aos mundos, fazendo deles poesia. Ação que é o próprio mover de qualquer movimento. Nas palavras de Artaud (ARTAUD, 2021, p.39):

O verdadeiro teatro, como a cultura, nunca foi escrito. O teatro é uma arte do espaço, e é pesando sobre os quatro pontos do espaço que ele se arrisca a tocar na vida. É no espaço assombrado pelo teatro que as coisas encontram suas figuras, e sob as figuras o ruído da vida.

O canto do necessário é justamente este ruído que sempre está “sob”. O ruído do espaço que nos reconduz à experiência com este “teatro”, com esta “cultura”, que nunca foram e nem podem ser escritos, porque são o próprio espetáculo dos devires, a cultura como o cultivo da Natureza por ela mesma. Ruído que revolve “sob” as figuras, muitas vezes silenciado e soterrado por elas, sob as formas, letras, imagens, conceitos, significados, cultura e tantas outras representações.

Em busca deste “sob”, seguiremos ainda a senda das noções comuns (DELEUZE, 2017) entre os filósofos, reconhecendo que, se por um lado fomos conduzidos a pensar o “necessário” a partir de Spinoza, por outro, diremos que o “canto” recebeu sua principal inspiração nas obras de Nietzsche que, aliando-se a Schopenhauer, fora abduzido em “o nascimento da tragédia” (2006, p.98), pelo seguinte trecho de “o mundo como vontade e representação”:

Em consequência de tudo isto, podemos considerar o mundo fenomenal, ou a natureza, e a música, como duas expressões diversas da mesma coisa (...) Pois a música (...) representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo fenômeno. **Poder-se-ia, em consequência, chamar o mundo todo tanto de música corporificada quanto de vontade corporificada**⁷ (...)

Aliando-nos também a estes pensadores, aceitamos que a “música” é esta “vontade” e, o necessário, é esta “corporificação do mundo todo”, esta vontade musical inteligente a se compor e recompor em realidade, a se corporificar em mundos singulares, inclusive em cada um dos nossos corpos em particular.

Notamos que, em Schopenhauer, a “representação” não se confunde com uma reprodução ou interpretação, mas é a própria expressão da realidade imanente, da maneira tal como se manifesta, escapando por completo da ideia de uma representação formal, mental ou simbólica. Este é precisamente o tipo de representação direta e concreta que se dá no microteatro: cenas assignificantes que se impõem em ação imediata. Por isso, entendemos que esta “representação” à qual o filósofo se refere é a expressão necessária do “mundo”, assim como a “vontade” é a música que se expressa necessariamente em mundo.

Nietzsche (2006, p.100), prossegue com a citação de seu aliado:

“(...) quando o compositor soube enunciar na linguagem universal da música os movimentos da vontade que constituem o âmago de um acontecimento, então a melodia da canção, a melodia da ópera enche-se de expressão. A analogia entre as duas coisas, descoberta pelo compositor, há de ter surgido, no entanto, do **conhecimento imediato** da essência do mundo, sem o conhecimento de sua razão, e não deve ser, como intencionalidade consciente, uma imitação mediada por conceitos: do contrário, a música não expressa a essência interna da vontade mesma, mas apenas **arremeda** de maneira insuficiente o seu fenômeno, como faz toda **música propriamente imitativa**”⁸.

Este conhecimento imediato do artista compositor perante o acontecimento será, para nós, sua intuição manifesta, a passagem do raio⁹

⁷ Grifo nosso.

⁸ *Idem*.

⁹ Aludimos ao momento de elevação máxima da “vontade de potência” em um corpo humano, a partir do conceito nietzscheano de superação de si (NIETZSCHE, 2001).

através daquele corpo humano, capaz de abduzi-lo e envolvê-lo como instrumento na criação de uma música que dá voz a si mesma. Neste caso, assim como no microteatro, o compositor, afinado ao acontecimento, se deixa conduzir pela canção, e escuta no silêncio a música que ainda não tocou, fazendo-se “ouvinte e tradutor” de devires, livre de intencionalidades e conceitos prévios, exercendo assim sua tradução, sua “mediunidade imanente” perante o canto do necessário. Quando atinge esta condição, diremos que o músico, enquanto instrumento, está ressoando o canto do necessário, está vivendo em devir, e passa a ser apto também a reconduzir, a parte que lhe cabe, de seu destino.

Queremos ressaltar que, assim como tudo no mundo, cada pessoa em ato, em acontecimento, é também uma composição musical singular do canto do necessário. Sarrazac (2012, p.109), nos lembra que: *“Nietzsche, com O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo em 1872, é o primeiro a incluir entre as urgências artísticas modernas a contestação da mimese e a reformulação radical da estética teatral”*. Experimentar o que seria esta reformulação, ou talvez uma inversão, radical da estética teatral é algo de grande interesse desta pesquisa. E, seguindo este mote, toda mimese será encarada aqui, como a criação de um jogo igualmente novo e singular e não enquanto uma representação simbólica, ou a cópia mais ou menos fiel de uma realidade original prévia, que tornaria esta mimese um “arremedo”, sempre menos “original”, menos “real” e, sobretudo, menos criadora.

Quem poderá dizer o quanto da vontade musical em Schopenhauer foi soprar de notas para a composição da “vontade de potência” em Nietzsche (1981)? E, quem ainda poderia acompanhar todo o canto e a dança do necessário em que os múltiplos acontecimentos conduziram suas vidas para que se interessassem, enfim, por aquilo que se interessaram, pensar no que pensaram e olhar para a vida tal como olharam, até que um deles se tornasse leitor do outro? Enfim, o necessário cantou uma composição para o filósofo pessimista, e outra para o trágico, e eles cantaram de volta, cada qual com sua voz. Vozes estas que os colocaram necessariamente num mesmo palco, o da filosofia e da história, ainda que em lugares diferentes, em tempos distintos, em gerações sucessivas. Toda esta complexidade sustentada pelo inteligente jogo

das necessidades casuais que fez deles amigos solistas capazes de celebrar, também, suas inimizades sonoras (NIETZSCHE, 1981).

Enfim, com o reconhecimento do canto do necessário retiramos, radicalmente, qualquer vestígio de separação entre a condição humana e a Natureza, sem jamais naturalizar uma atitude humana sequer. Muito pelo contrário, somos guardiões da nossa vida, responsáveis tanto pelos descuidos - conosco e com nossas relações - quanto pelos cuidados que temos por nós e por elas. O que nos faz supor que alguém que abandonou a vontade, a música que o anima, terá abandonado tudo o mais, inversamente, alguém que cuidou desta vontade, desta música, terá cuidado de tudo o mais.

Se é possível dizer que cuidamos da nossa natureza entrando em ressonância com o canto do necessário, ou seja, sempre que a intuição nos permite conhecer imediatamente os devires que beneficiam nossa natureza particular e comum, sempre que nossas ações reativas se afinam às ações criadoras capazes de gerar alegria. Diremos que nos descuidamos, quando nos perdemos da relação direta com o canto do necessário, e nos afastamos das conexões rizomáticas com a Natureza e com nosso ser coletivo. Ficando assim isolados na ilusão da individualidade e expostos a dissonâncias no corpo e na mente, distantes do acontecimento imediato da própria vida, e passamos a sobreviver desconfiados, amedrontados, preocupados, tensos, como cenas mais ou menos opacas e repetitivas, abstratas, entregues à falta de geração de alegria, ou seja, à tristeza no sentido Spinozano.

“O esforço supremo da mente e sua virtude suprema consistem em compreender as coisas pelo terceiro gênero de conhecimento” (SPINOZA, 2016, p.393) A intuição. Assim, quando, com toda dificuldade, conseguimos ultrapassar algumas das dissonâncias que impedem a atualização da vida através de certas representações formais, intencionalidades, conceitos etc., a inteligência singular começa a se habilitar a agir e a se cuidar a partir das ressonâncias que recebe desde o canto do necessário. Justamente destas ressonâncias rizomáticas é que a intuição floresce, oferecendo o raro perfume do bem-estar que Espinosa descreveu como “estado de graça”, desde o qual a Natureza se conhece por ela mesma através de uma vida humana:

A Natureza é conhecida por si mesma, e não por alguma outra coisa. Ela consiste em atributos infinitos, cada um dos quais pertence a existência, de sorte que fora dela não existe

nenhuma essência ou ser, de modo que ela coincide exatamente com a essência de Deus, o único magnífico e bendito. (ESPINOSA, 2012, p.157)

Dito isto, é preciso saber que a inteligência singular se apresenta sempre como uma visão parcial, mais ou menos difusa, um escopo inteligente dentro de uma escala incalculável da inteligência do acaso: “*Seria preciso um saber infinito da Natureza, que não possuímos*”, diz Deleuze (2017, p.268), para atingirmos toda a potência infinita dos acasos inteligentes, para escutar todos os ecos do canto do necessário.

Sabemos que isto é impossível, quando muito, ouvimos breves sopros da canção, e isto já nos faz sentir alegria, ou seja, aumento de potência e liberdade, uma vez que a intuição nos permitiu acessar o acontecimento imediato e experimentar algo do espetáculo musical dos devires.

Inversamente, sentimos tristeza, diminuição de potência e coerção, quando a imaginação cria artificialmente um espetáculo de sombras em nossas mentes, espantando os pássaros dos devires e nos colocando longe dos acontecimentos. Nestes casos, talvez haja um desencaixe geométrico entre a fantasia e a realidade, um entupimento de tímpanos, uma dissonância produzindo um incômodo mental e físico, uma desconexão rizomática que pode estar se produzindo por este primeiro gênero de conhecimento (SPINOZA, 2016).

Nos parece importante ressaltar que tudo aquilo que se faz, estará feito pela eternidade, modificando-se no eterno rastro material do tempo, nisso reside toda a importância de cuidar do que é feito agora: “*(...) estar no presente, e num presente que recomeça a todo instante, eis a lei fundamental da matéria: nisso consiste a necessidade*”. (BERGON, 2010, p.247). Com este pensamento, encontramos talvez o mais profundo senso de responsabilidade perante nossas ações ou omissões, pelos cuidados e descuidos e toda implicação que deles deriva e, certamente, a importância de se ouvir as vozes da Natureza.

Por isso, preferimos abandonar as intencionalidades e facilitar para que as cenas em ação se apresentassem primeiro, o canto de um microteatro ressonante, chegando através de ondas de intensidade. Para, só então, oferecermos nossa rudimentar tradução diante daquilo se apresenta neste texto teatro, em que até a relação leitor-texto se revela cena em ação, onde toda ação

é simples movimento e cada ato um movimento intencional produzido por um ator:

“Por tudo o que foi dito se pode conceber facilmente o que é a liberdade humana, que eu assim defino: é uma existência firme que nosso intelecto obtém por sua união imediata com Deus para produzir em si mesmo ideias e, fora de si mesmo, efeitos que concordem com sua natureza, sem que esses efeitos estejam submetidos a causas externas pelas quais eles possam ser alterados ou transformados”. (ESPINOSA, 2012, p.152)

Retornamos, assim, à árvore nativa que brota do solo fértil entre outras plantas, uma cena em ação com outras cenas, assignificante, rizomática, coletiva, absorvendo o máximo das condições climáticas que lhe são favoráveis, estas que a faz encontrar necessariamente o seu melhor destino. Vivendo em devir, no circuito virtuoso de sua potência que ecoa a inteligência dos seus acasos, estabelecendo assim a ressonância de sua singularidade com o canto do necessário comum. De onde não só aqueles preciosos acontecimentos fortuitos e diretamente perceptíveis coincidem, mas onde necessariamente tudo conflui, ressoa, se relaciona e coincide.

|: ritornelos que nos sopram aos ouvidos que todo acaso é apenas aparência :|

Eu caminho entre os homens como entre fragmentos do futuro: daquele futuro que descortino.

E isso é tudo a que aspira o meu poetar: juntar e compor em unidade o que é fragmento e enigma e horrendo acaso.

E como suportaria eu ser homem, se o homem não fosse também, poeta e decifrador de enigmas e redentor do acaso!

Redimir os passados e transformar todo “Foi assim” num “Assim eu quis¹⁰!” – somente a isto eu chamaria redenção!

Vontade – é este o nome do libertador e trazedor de alegria: assim vos ensinei, meus amigos! Mas, agora, aprendei também isto: a própria vontade ainda se acha em cativeiro.

O querer liberta: mas como se chama aquilo que mantém em cadeias também o libertador? (NIETZSCHE, 1981. p.150)¹¹

¹⁰ Entendemos que este “eu quis”, longe de ser uma intencionalidade do sujeito, refere-se à manifestação livre da “vontade de potência” (NIETZSCHE, 1981) na condição humana, ou seja, o querer necessário para a afirmação plena do próprio acaso inteligente.

¹¹ Trata-se do fragmento: “Da redenção”, do acaso.

2 – O microteatro em ação: o jogar

Dançar é afirmar o devir e, do devir, o ser.

DELEUZE, *Nietzsche e a filosofia.*

Figura 2.1: Tornar-se



Fonte: acervo pessoal do autor

2.1 – Um poema filosófico para se viver, mesmo na pandemia

Poema de BAN JR (2021, p.1044) ¹²:

Dançante vem, vem e dança! Larga aí teus medos, a antevisão de fantasmas, o controle de tudo, vem. Abandona-te, desprende-te dos passados, passos dados, futuros pesos e vem! Vem e vê se aprendeu a largar de novo e ainda outra vez, essa mania de pensar que refletir, que acumular, que imaginar é pensamento...

Agora que veio! Enxerga com teus dedos, escuta com tua pele, também escuta com os dedos - translúcido espaço - enxerga também com a pele! Tudo correndo junto, em velocidades e direções diversas, luz e pedra, rivalizando enquanto cooperam.

Bicho, planta... vai, coragem! Fareja pelos poros e, depois, pulmão repleto. Por debaixo das unhas lança raízes aonde queira e as recolha também quando quiseres... porque tu podes, sim, tu podes aterrissar e erguer acampamento!

E, outra vez, faz nascer asas nos tornozelos, dançante perpétuo, voa e sapateia do teu jeito. Já não há calcâneas fraquezas; “-Anti-herói paupérrimo, quebraste o espelho”. E vê como tu te divertes com teus tropeços, escorregões, sim, tudo isso é engraçado.

Dançante, ri, endiabrado, com espírito dadivoso e implacável, imparável, como tudo o mais; leve, desobediente, desprezador, indeterminado, ambidestro, polivalente, que faz do movimento a afinação da sua mais fina sensibilidade.

Ah, como é bom se pôr a pensar demente! Já esqueceste de quem sois, dançante demenciado? Tu, que de tudo se esquece sem que esqueça de mais nada e, em prontidão estremece, para ainda lembrar de se esquecer?

E é assim, piruetado, que consegue legitimamente pensar, pondo os pés pelas mãos, corpo inteiro do avesso, revirado, tudo é novo!
Cada célula, ovo, olho - a olhar - inocente, pela primeira vez...
Cheiro de cor que toca com gosto de som.

Vai, se encanta, ri e chora, varia entre os ritmos, adere a todos sem aderir a nenhum, afinal, sabes bem que a música nova faz estremecer por dentro, como a um diapasão em disrupção e que, a tua paixão movente vai, ressoa, retine e vibra; vida-viva!

Ouves o canto do necessário com teus novos tímpanos? Com os tímpanos do coração? Deste modo é que se é sem ser. Cada

¹² Originalmente publicado no livro: “Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?”

inteligência tecida em elásticos nervos, todo o conhecimento; músculos vibráteis, tensão e distensão da carne - virtuosa musicista -a soprar os humores na multidão tubular dos órgãos, sem cifras, sem notas, sem face!

Anima-te, como pode?! Faz orquestra no teatro, coletivo de si mesmo! As bílis recolhe com sangue e fleuma, aplausos; água em chamas a amar o vento desde as térreas profundezas... À flor da carne, espírito vivo, “carnespírito”, terra-mar, chove alísio e o ar acende. Caos ativo, Fiat-lux, no cio do início, Gaia-Urano procriam, criam-se desde sempre!

Sim, no retroceder abismal do disco, Cronos já fora vencido, natimorto, negação primeva, redundante inexistência – nada – oprimido-opressor, ilusor jamais parido! Enquanto no ventre-corpo da criança dançante a música prossegue e a eternidade vem de novo, dançar...

E retoma, e retorna, sorrindo...”

2.2 – A cia. Ueinz e as inspirações para o microteatro

“Ueinz é território cênico para quem sente vacilar o mundo. Como em Kafka, faz do enjôo em terra firme matéria de transmutação poética e política (...) Vidas por um triz se experimentando em práticas estéticas e colaborações transatlânticas. Comunidade dos sem comunidade, para uma comunidade por vir”. Peter Pál Pelbart

A resenha que se seguirá foi originalmente escrita em 2019, quando me preparava para o processo seletivo no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, no Departamento de Arte Dramática, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A experiência artística e teatral que tive com a cia. Ueinz foi, certamente, a principal intercessora para o desenvolvimento das ideias aqui contidas e, junto com a clínica esquizoanalítica, uma das principais fontes de inspiração para este trabalho.

2.2.1 – Deixar se esquecer: uma caçada à Mobedique

“- BALEIA! Baleia, baleia” ...

Que corpos são estes pegos em restos de malhas, encalhados numa praia escura, sem areia, sem mar, ousando suspirar, quem sabe, um último augúrio?

Impressões abrasadoras que vieram já nos primeiros instantes da peça “Mobedique Hors Acvé”, da cia. Ueinz. Realizada nos dias 31/5/2019 e 1, 8 e 9/6/2019, no Centro Cultural São Paulo, resultado da residência terapêutica vivida entre pacientes psiquiátricos, atores profissionais, diretores de teatro, psicólogos, músicos, artistas e filósofos em maio do mesmo ano, no espaço Ademar Guerra, do CCSP.

E o que viria nos próximos cento e vinte minutos é como eco persistente de tudo aquilo de mais importante que seria impossível, senão, aviltante, tentar descrever. Por isso, este é um convite para seguirmos à deriva, mergulhando em meras impressões e nada além.

Acaso houver um “espírito do teatro”, difícil não crer que estivesse todo ali, encarnado, encenado, soprando uma tempestade de intensidades criadoras entre ondas revoltas, num oceano com águas-vivas e baleias raras, vestidas em corpos humanos naufragados, capturadas por lixo oceânico. Apertadas com emaranhados nós da alma, oscilando entre “estar definitivamente encalhadas” e “ousar seus saltos”; dançar, brincar de espirrar jatos, cantar seus cânticos hipnóticos, canto de sereia, canto de baleia, riso de criança...

Sim, aquela força vital primeira que faz esquecer todas as outras, ali, naquele palco que era só chão – visguenta poça de óleo? – A projetar a escuridão como foco... e, sem haver o que mais se pudesse improvisar, ainda ao longe se deixava avistar a própria afirmação do trágico, metamorfoseando e fazendo dos intervalos da dor, um riso, tão largo quanto o mar!

Enquanto as ondas de intensidade - aqueles tsunamis - batiam contra quaisquer resquícios de obediência a certos maneirismos, formalismos e polidez. As redes e resíduos plásticos – único figurino dos atores sobre suas roupas do dia a dia – fizeram-se parecer com a mais velha prisão, aquela “semiótica”, sim, a solitária dentro da qual se paga pena perpétua, de onde se vê o sol nascer quadrado justo porque a estreiteza da janela furtou, desde cedo, a “ótica inteira”. Cadeia tão carinhosamente disfarçada de propriedade privada que foi vulgarmente se chamar: “eu”.

Um “eu” que se depara com o despontar espontâneo de um protagonista improvisado trajando apenas seu confortável moletom, malabarista que já houvera se desbaratado de todo resíduo de rede simplesmente porque podia e quis! Assim como quisera mar-a-vilhar-se por estar ali, passeando livre no meio

da trupe, ser a cena sem encenar, zombando sem zombar, nadando no ar com os outros atores, rindo e brincando com os gestos, não se importando se aquilo é uma cena ou um teatro, um isso ou aquilo. O vivo da vida, apropriação mais legítima do inapropriado, talvez a expressão genuína do tornar-se; assignificante, inocente, sem censuras, tiques, maneirismo, polidez, entraves.

Força de natureza rústica que precede toda palavra e drama, para a qual fui arrastado; devir-criança, devir-inocência, devir-diferença, devir-semelhança, devir... Estes tipos que fazem perder a importância qualquer lembrança, ressentimento, ideais. Calando a voz dos venenos, da má consciência, do mundo interno e seus fantasmas. Tudo enquanto se dava a imperceptível assepsia de sentimentos nocivos, aqueles vergonhosos, congelantes, culpabilizantes, punitivos... estas coisas contrárias à vida das quais seria bom deixar se esquecer (PELBART, 2000?).

Um bom tempo se passou. E, para o desfecho, o protagonista que estivera entretido em perder-se por ali, divertindo-se com os rostos da plateia e outras coisas soltas, quis mergulhar, uma vez mais, no palco e distribuir abraços pela trupe. Escolhido na iminente imanência do imedi-ato (BENE, 2007), fora conduzido pelos amigos até o lugar alto de timoneiro do barco. Que grave erro seria lhe chamar “capitão”, jamais se encaixaria no título de um “Ahab” ou qualquer outro com sede de poder. Talvez por isso, o timoneiro - cujo único rumo é o de seguir o desejo de viver e ver graça na vida - o real vivente daquele dia entre os sobreviventes que o assistiam. Fosse o único guia e conhecedor do caminho até os recônditos mais profundos das entranhas onde se esconde a inimiga, aquela imensa e branca hipocrisia, digo, o leviatã Hors Acvé, Mobedique!

2.2.2 – Acerca dos “rizomas de criação” esquizocênicos

Esquizocenia foi o termo cunhado pelo diretor Sérgio Penna e discutido por Peter Pál Pelbart, para nos transportar até um teatro sem qualquer compromisso com a representação, como é o caso da “cia. UEINZZ”, da qual participa. Espaço onde nos deparamos com: “*O cantor que não canta, quase como Josefina, a dançarina que não dança, o ator que não representa, o herói*

que desfalece, o imperador que não impera, o prefeito que não governa – a comunidade dos que não têm comunidade". (PELBART, P., 2000?).

Diante das práticas tradicionais do teatro, e dos modos de desejar da cultura dominante, pode-se dizer que os processos de criação geralmente acontecem a partir de algum nível de intencionalidade, organização, estruturação, linearidade, finalidade, dramaticidade etc. Nada disto, porém, serviria para pensarmos os rizomas de criação do UEINZZ: "*A matéria prima nesse trabalho teatral é a subjetividade singular dos atores, e nada mais*". (*ibd.*). Talvez seja difícil compreendermos e nos aproximar deste "nada mais", principalmente porque na outra ponta se encontra o "tudo isto" de onde devêm as subjetividades singulares dos atores da cia.

"Vidas por um triz", como nos diz Pelbart, naturalmente desobedientes perante as capturas biopolíticas que as querem assujeitar à mera "sobrevivência", comum à lógica do desejo vendido como material de consumo: "*Não consigo deixar de pensar que é esta vida em cena, "vida por um triz", que faz com que tantos espectadores chorem em meio às gargalhadas: a certeza de que são eles os mortos-vivos, que a vida verdadeira está do lado de lá do palco*" (*ibd.*). Vidas indóceis que já não têm outra escolha senão arriscar ainda viver, através da experiência inocente e assignificante das variações e fluxos de potência que atravessam seus corpos sensíveis; desejos, pensamentos e modos de afetar e serem afetados, de maneiras absolutamente singulares.

Parece haver uma transmutação de sentidos e valores radical aqui, e que se exprime no modo destas subjetividades fazerem teatro: Ao invés de um exercício de dominação e domesticação da vida, que a submeteria a um espetáculo de intenções reativas ególatras. É a própria vida, em suas forças ativas indomáveis e transpessoais, quem efetivamente cria a esquizocenia nas apresentações autopoieticas da UEINZZ (MATURANA, H e VARELA, F., 1995).

Os rizomas de criação não passam, portanto, pelo poder intencional que uma vida exerce *sobre* outras vidas, trata-se da vida comum, coletiva, criando modos de viver sua potência através de cada um dos atores e do corpo composto por todos eles: "*Coube a Deleuze explicitar que ao poder sobre a vida, deveria responder o poder da vida, na sua potência política de resistir e criar, de variar, de produzir formas de vida*" (PELBART, P., 2000?).

Os rizomas de criação se referem, por isso, muito mais ao jogo com os acasos, à estrita experiência da passagem dos tempos e matérias afetivas pelos corpos que ali se permitem afetar, do que a procedimentos prévios, dramaturgias prontas, intervenções propositais etc.: “(...) *atores sumidos há meses reaparecem, às vezes fugidos até de uma internação... Um campo de imantação é reativado, prolifera e faz rizoma*” (ibd.). Nesta rizomatização, UEINZZ nos agracia principalmente com um trabalho imaterial para a produção de afetos, pensamentos, modos de existir e criar, inocentes e raros; um jogar pelo jogar, um brincar pelo brincar, um dançar pelo dançar, um viver pelo viver, um passar pela dor. E, dessa maneira, nos convida a:

“(...) pôr literalmente a *vida* em cena, não a vida nua e bruta, como diz Agamben, reduzida pelo poder ao estado de sobrevivência, mas a vida em estado de variação, modos “menores” de viver que habitam nossos modos maiores e que no palco ganham visibilidade cênica, legitimidade estética e consistência existencial”. (PELBART, P., 2000?)

Assim, a esquizocenia em sua apresentação ético-estética, nos alimenta de saúdes que exalam de sua atmosfera poética. É o riso, o gesto afirmativo, o “sim” ao fragmentado, ao inacabado, ao improvisado, ao imperfeito, ao desregrado. É a dança com o dionisíaco, com o trágico, com o acaso, com o necessário. Criações que se dão neste jogo de composições e decomposições emergindo no imediato (BENE, 2007) daquelas subjetividades em criação comum. Das quais destacamos:

“Se é a subjetividade que ali é posta a trabalhar, o que está em cena é uma maneira de perceber, de sentir, de vestir-se, de mover-se, de falar, de pensar, mas também uma maneira de representar sem representar, de associar dissociando, de viver e de morrer, de estar no palco e sentir-se em casa simultaneamente, nessa presença precária, a um só tempo plúmbea e impalpável, que leva tudo extremamente a sério e ao mesmo tempo “não está nem aí””. (PELBART, P. 2000?)

Talvez, aqui, se encontre um exemplo para se compreender o que Nietzsche (1981) nos diz acerca de adultos capazes de brincar com a mesma seriedade das crianças; brincar de viver, brincar de morrer, brincar de prazer, brincar de doer, brincar de sentir, brincar para esquecer, ir ao mais fundo disso, experimentar a profundidade dos afetos em relação nas superfícies dos múltiplos devires. UEINZZ nos parece, sobretudo, um lugar para brincar de “enlouquecer”, longe o suficiente das subjetividades pasteurizadas com seus enquadramentos:

“Falas sem pé nem cabeça, diria um crítico – mas elas se cruzam agonisticamente numa polifonia sonora, visual, cênica, metafísica... Vozes dissonantes que nenhum imperador ou prefeito consegue ouvir, nem orquestrar, mas tampouco abafar” (ibd.). Vozes dissonantes, claro, mas apenas diante daqueles produtos pasteurizados. Porém, ressonantes! Aliás, finalmente ressonantes em suas naturezas singulares, quando sobre aquele palco de curar. Nele: “um coletivo feito de singularidades díspares se põe em marcha, num jogo sutil de distâncias e ressonâncias, de celibatos e contaminações – compondo o que Guattari chamaria de um “agenciamento coletivo de enunciação” (ibd.).

Ressonâncias estas que ecoam deste jogo teatral esquizocênico e transbordam para além do palco, da plateia, do “si mesmo”, do acontecimento e do tempo: *“um dispositivo “minúsculo” como o que apresentamos ressoa com as urgências maiúsculas do presente”*. E é por isso que o microteatro concorda com Pelbart e com a cia UEINZZ: *“o teatro pode ser um dispositivo, entre outros, para a reversão do poder sobre a vida em potência da vida” (ibd.).*

2.3 – Esquizocenia, Esquizodrama, Esquizo-soma, Esquizo-método

Se quisermos pensar o “método”, ou talvez o “Esquizo-método”, para esta pesquisa, diremos que foi este de permanecer à deriva, pescando os acasos coincidentes com a isca da intuição. E, na medida em que estes acasos beliscavam afundando a bóia do tempo, encontrando-se com os ritmos e acasos do próprio pesquisador, transmutavam-se em matéria de criação para os pensamentos que se desenvolveram, primeiro como vida e depois em palavras que criaram “relações matrióskas”, do tipo: acasos, em um acaso, entre acasos, cenas, em uma cena, entre outras cenas. Luciana Paludo, em sua performance “esquizo-soma”, parece ter experimentado algo semelhante: *“a prática antecedeu o conceito. O conceito foi um dado posterior, uma constatação – assustadora, diria”*. (2006, p.76); Uma Esquizo-soma, no soma, entre outras somas?

Se meu encontro com a Esquizocenia fez dela uma inegável precursora deste trabalho, e reconhecemos que a Esquizo-soma se soma ao “Esquizo-método”, pode-se dizer que o Esquizodrama chegou mais tardiamente como um

“pós-cursor”, apresentando diversos pontos de convergência. Conhecimentos preciosos que o acaso inteligente trouxe para atestar o campo alegre e coincidente das noções comuns (DELEUZE, 2017) que viemos desenvolvendo, diante dos quais, destacam-se:

A) A perspectiva cosmológica do Esquizodrama:

“O cosmos seguro e determinado em que vivemos torna-se Caosmos, funcionando mais por processos de diferenciação e variação contínua, ao invés da identidade e estabilidade”. (HUR, D., 2014).

B) Sua noção de ser e devir: “o ser dá lugar ao devir (*Baremlitt, 1998*)”, destacado por HUR (2014, n.p.).

C) O tipo de cuidado com a vida e com a saúde:

“As klínicas do Esquizodrama buscam detectar as resistências e bloqueios que o sujeito ou o coletivo se deparam "para fomentar processos de intensificação dos fluxos desejantes com o intuito de levar à produção, à criação e à afirmação do desejo" (HUR, D., 2012, p.24).

D) A proposta de experiências intensivas de inconscientes moleculares e assignificantes para os corpos sem órgãos através do teatro:

Tal como Antonin Artaud com seu Teatro da Crueldade, Baremlitt com seus múltiplos dispositivos desterritorializa as formações molares e coercitivas-edípicas do sujeito, que bloqueiam o desejo e despotencializam a vida trazendo à tona intensidades assignificantes que vão além de qualquer formação discursiva. Opera uma desconstrução identitária e dos mecanismos defensivos que levam o sujeito ao contato com seu inconsciente molecular, numa efetiva produção de um corpo sem órgãos (Artaud, 1947; Deleuze & Guattari, 1980), fluido, pleno, potente. (HUR, 2014, n.p.).

E) O “contágio” por forças ativas, ao que chamaremos “ressonâncias”. Há também a ideia de “desmontar” e “intensificar”, o que compreenderemos respectivamente como “abandonar” e “criar”.

O esquizodrama, dito em sentido purista, não se ensina, nem se transmite: se multiplica e se “contagia”, cada vez em condições mais apropriadas. Em suma esquizodramatizar consiste em desmontar o que não funciona (para a Vida de todos), e intensificar o que funciona com essa finalidade. (BAREMLITT, G., 2008, n.p.)

Diante dos pontos de contato com estes pensamentos, diremos que as práticas e ensaios de um microteatro que desenvolveremos a seguir, talvez possam ser consideradas como “variações inventivas” ou, um “novo dispositivo” que dialoga com os saberes do Esquizodrama, mas que dele também se diferencia e precisa se diferenciar, uma vez que, para Hur (2014):

O Esquizodrama não se constitui como um campo de conhecimentos e práticas consolidado, de dispositivos e técnicas com consignas, tarefa e enquadre fixos e delimitados. Caracteriza-se mais como variação contínua e convite à inventividade de novos dispositivos e práticas. É mais uma experimentação do que aplicação, num saber instituinte, ao invés de algo pressuposto e fechado.

Ao que parece, aceitamos este convite à inventividade, enviado pela inteligência do acaso, muito antes dele ter chegado. Estas e outras correspondências entre a pesquisa aqui desenvolvida e a Esquizoanálise, a Esquizocenia, a Esquizo-soma, o Esquizodrama, além de todas as demais noções comuns (DELEUZE, 2017) que de nós se aproximaram, ampliam a voz de uma Natureza, de uma Vontade de Potência, de acasos inteligentes, criando incessantemente equivalências, rizomatizações, ecos, ressonâncias e coincidências em prol da vida, um Esquizo-método?

2.4 – O medo imaginário, a tensão dramática e a imaginação lúcida

No microteatro, pensaremos a imaginação como a ação capaz de criar cenas e teatros mentais, sem que estes tenham necessariamente alguma correspondência com a realidade sensível e concreta. Partindo de suas imagens, miragens, a imaginação, quando é uma ação reativa irrefletida, torna-se passional e é capaz de nos convencer a obedecer a suas imposições. Gerando uma “tensão dramática”, algo semelhante àquela sensação produzida no teatro antes da catarse (ARISTÓTELES, 1993).

Durante uma apresentação teatral, o público se esquece de que aquilo é uma encenação, aliás, é o que se espera que aconteça. A “tensão dramática” pregada pela peça, afeta também a real percepção dos sentidos: a suposta dor

ou o prazer estão manifestos na personagem em cena (em “imagem”), mas o público passa a sentir como seus. A diferença é que, na catarse, ao final do espetáculo, o público volta a se dar conta, em maior ou menor medida, de que aquilo que foi encenado não aconteceu concretamente, muito menos consigo, e se experimenta um momento de alívio.

Por outro lado, quando é a vida quem prega a peça, a pessoa pode seguir aprisionada pelas cenas que se criaram no palco de sua imaginação. O resultado disso é que a “tensão dramática” não cessa e, ao contrário, tende a aumentar, pelo menos até que alguma outra ação desfaça, ao menos em parte, a tal miragem.

Durante crises de pânico, por exemplo, uma pessoa pode ter a absoluta certeza de que vai morrer naquele instante. Mas, o que se passa é que sua imaginação, valendo-se das memórias vinculadas ao contexto presente, desperta imagens insuportáveis que produzem os sintomas da crise: as mãos gelam, o coração dispara, a pele sua etc. Estes sintomas atestam aquela falsa certeza de que se está passando por uma síncope fatal. A tensão dramática aumenta e a miragem que se formou segue fortalecendo as fantasias que desencadearam os sintomas, a pessoa se assusta cada vez mais, entra em pânico e a crise segue se complicando até o ápice.

Quando, finalmente, o foco de atenção se dispersa dos sintomas físicos e a crise cessa, é comum que a pessoa reconheça que aqueles medos eram infundados, e que o desespero diante da morte iminente foi produzido como cenas de um teatro, pela sua imaginação. Sendo assim, talvez uma maneira de lidar com as crises de pânico implique na possibilidade de reduzir a tensão dramática, justamente reconhecendo a dramatização mental antes e durante a crise e, voluntariamente, fazer o esforço para desviar o foco de atenção daqueles fantasmas para cenas reais, imediatas, para aquilo que está efetivamente se passando, sem tentar atribuir a elas quaisquer significados.

Enquanto permanecer impedida de perceber e desacreditar da própria imaginação, seja numa crise de pânico ou em qualquer outra situação do cotidiano, a pessoa se encontrará possivelmente paralisada e impossibilitada de escapar das miragens que produzem suas falsas certezas e, como alguém sedento e perdido no deserto, seguirá se convencendo, e até necessitará se convencer, de que suas miragens são legítimas expressões da realidade.

Isto seria algo semelhante ao adoecimento de um ator de teatro, alguém que se esqueceu de que era ele quem ativamente manipulava a imaginação e, uma vez impedido de agir em sentido contrário, descobre-se atormentado e manipulado por ela: *“A nossa mente, algumas vezes, age; outras, na verdade, padece. Mais especificamente, à medida que tem ideias adequadas, ela necessariamente age; à medida que tem ideias inadequadas, ela necessariamente padece”* (SPINOZA, 2016, p.165).

Não podemos esquecer que o teatro se apresenta como aquela arte cuja matéria de criação direta é a própria imaginação em ato. Seu jogo é, primeiro, com o imaginário, e seus atos são criações de cenas imaginativas, cujo objetivo é brincar com a potência de imaginar de todos os que participam, público e artistas.

O artista, especialmente o teatral, sabe que está ativamente manipulando a imaginação, que está flertando e jogando com ela. Imaginar torna-se o meio ativo para sua criação e, com esta criação a realidade necessariamente se altera. Concordamos com Alcântara (2013): *“A obra teatral se faz no artista, ou seja, o ator é, ao mesmo tempo, criador e objeto”*. E é isto o que nos importa, o ator enquanto cena e enquanto ação criadora de novas realidades, a partir de sua imaginação.

Em busca desta imaginação criadora, artista, saudável, intuitiva, lúcida, disposta a desfazer a “tensão dramática” na vida, nos perguntamos: como reconhecer e redirecionar a imaginação, de modo a dissolver as miragens espontâneas, aquelas imagens nocivas na mente, para cultivar a imaginação saudável? Partiremos do seguinte exemplo:

Quando acordamos no meio da noite ainda afetados por cenas estranhas e sentindo a tensão dramática, temos a imediata certeza de que: “tudo não passou de um sonho”. A simples mudança de estado do sono para a vigília já é critério absolutamente suficiente para isto. De algum modo seria também possível “despertar” das fantasias produzidas pela imaginação enquanto estamos acordados e reconhecer as necessidades inerentes que a produziram?

Se a experiência da imaginação passional é semelhante a um “sonhar acordado”, não existe, no entanto, uma alternância de estados do tipo sono/vigília, não há um contraste tão evidente para provar que “tudo não passou de imaginação”.

Servindo-nos ainda do mundo onírico, há também outra maneira de dar-se conta de que se está sonhando, sem que isso dependa da alternância de estados. É a experiência do sonho lúcido. Nela, o sonhador percebe que está dormindo e sonhando e, sem acordar, passa a agir direta e intencionalmente dentro do sonho, muda seu rumo, sai voando, cria elementos, respira água, interage e conversa com pessoas, outros seres e monstros, transforma-se, enfim, faz o que quiser. Encontrando a liberdade de ação e criação para brincar com a imaginação em seu território mais amplo (TUCCILLO, et. al., 2015).

Perceber que se está sonhando dentro do próprio sonho, nos servirá de inspiração para tornar-se “lúcido” diante da imaginação passional. Como não há um outro “lugar” para onde despertar do próprio imaginário, um “fora do teatro”, um “sair de cena”, um “despertar da vigília”. A pessoa já acordada precisará, portanto, dar-se conta de que está imaginando, justamente enquanto imagina. A busca por esta “imaginação lúcida” requer, primeiramente, que haja um interesse por ela, é preciso se dispor, querer confrontar os próprios fantasmas, pagar suas apostas para reconhecer seus blefes, a partir de um recurso específico: a razão.

A razão, em Spinoza, é a passagem para a lucidez que queremos alcançar em estado de vigília. Esta lucidez é também sinônimo de saúde, uma vez que, a partir dela, se estabelecem relações diretas com a realidade e é possível conhecê-la de modo verdadeiro, é por isso que Spinoza considera a razão um gênero adequado para o conhecimento: “*O conhecimento de primeiro gênero [a imaginação] é a única causa de falsidade, enquanto o conhecimento de segundo gênero [a razão] e o de terceiro gênero [a intuição] é necessariamente verdadeiro*” (SPINOZA, 2016, p. 135).

Para Feitosa (2004. p.30), “*contra a banalização do real, a filosofia surge como uma oportunidade de ressensibilização do nosso olhar, anestesiado por belas ilusões*”. Assim, chamamos de real tudo aquilo que se diferencia das paixões e das representações formais forjadas pela imaginação passional. Diremos que a realidade é a imanência da Natureza, a maneira necessária como ela se expressa, incluindo as condições de existência que se impõem a cada um de seus modos singulares, ou seja, tudo aquilo que se pode conhecer a partir do uso da razão (SPINOZA, 2016), isto inclui a própria imaginação e faz dela lúcida, quando reconhecida em sua natureza.

Aliado da razão, o artista de si, jogando com sua imaginação lúcida, já não quer buscar por uma referência “verdadeira” em seu mundo interno, reconhece que tudo se passa nas relações entre o dentro e o fora e que, neste lugar de impermanência, não existem eternas verdades. Assim, deixa de dar crédito à tensão dramática como fonte de conhecimento adequado e confiável. Voltando seu interesse para o mundo sensível e assignificante: *“Pois uma imaginação é uma ideia que indica mais o estado presente do corpo humano do que a natureza do corpo exterior, não distintamente, é verdade, mas confusamente. Diz-se, por isso, que a mente erra”* (SPINOZA, 2016, p. 271)

E é exatamente este erro o que queremos evitar; o erro de tomar aquilo que se imagina como “verdadeiro”, como critério de realidade. O erro de entupir os ouvidos do espírito e tomar o contingente pelo necessário: *“Mas que não há nenhuma coisa contingente nós o demonstramos assim: Aquilo que não tem uma causa para existir, é impossível que exista; aquilo que é contingente não tem uma causa. Logo”*. (ESPINOSA, 2012, p.76). O contingente é uma previsão daquilo que pode ou não acontecer, ou seja, um ato da imaginação, neste sentido se opõe diretamente ao necessário, que é aquilo que efetivamente acontece e que é conhecido pela razão.

Se uma imaginação passional e adoecida pode revelar uma mente e um corpo também doentes, persistiremos na busca do inverso. Peter Brook nos incentiva a buscar saúdes, ao dizer: *“O vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos”* (BROOK, P. 1999, p. 23). É claro que aqui, Brook está falando de uma imaginação lúcida que se reconhece enquanto tal, pensamos que seja justamente por isso que ela é capaz de se alegrar no exercício ativo que se encontra, por exemplo, em uma encenação teatral sem cenário, com o mínimo de elementos contextuais possível, ou até sem eles. Em outras palavras, esta imaginação que faz teatro em improviso a partir dos devires do mundo.

Aqui vale retomar a ideia central do microteatro, reduzir toda experiência a cenas assignificantes em ação, e reconhecer que estamos buscando com isso suspender imediatamente a imaginação passional, contribuindo para o desenvolvimento da imaginação lúcida. Ao empenhar-se ativamente neste jogo de potências dionisíacas (NIETZSCHE, 2006) que é a própria vida em devir, o

ator pode alterar o uso que é feito não só da imaginação, como também dos afetos tristes que a determinava, e aquele medo imaginário, reativo, passional, fantasmático, transforma-se em um medo movente, força sedutora capaz de mobilizar a ação que estivera impedida, tornando visível, audível, tangível, o que efetivamente estiver acontecendo.

Então, o pavor daquela crise de pânico, por exemplo, vai desaparecendo, na medida em que se percebe que as causas reais do medo imaginário não estão presentes, não estão se efetuando, que não passam de uma ilusão. Assim, a pessoa que se via incapaz de realizar algo por obediência a um medo imaginário, se habilita a reaproximar-se do acontecimento concreto, e a correr o risco de se experimentar e até realizar aquilo que antes seria não apenas impensável, como também impossível perante sua imaginação passional: desacreditar, ainda que temporariamente, no poder das miragens que a atemorizavam.

Percebe, afinal, a falácia das contingências, e que aquilo que imaginou como possibilidade ou até certeza, não era, de modo algum, o que aconteceu. Vemos que este exercício de imaginação lúcida se apresenta enquanto um novo modo de viver, menos temerário, menos culpado, menos envergonhado, mas, tão inocente quanto rigoroso, de se relacionar com os acontecimentos necessários: *“É da natureza da razão considerar as coisas não como contingentes, mas como necessárias”* (SPINOZA, 2016, p. 139).

A razão abre nossos ouvidos para o canto do necessário, a intuição é o próprio canto se escutando. E, ouvindo-o, percebemos que é só a partir desta razão e intuição que podemos nos fortalecer, nos tornar ação criadora, nos alegrar criando saúdes através da prática da alegria ativa: *“A alegria ativa é produzida por nós mesmos, ela decorre de nossa própria potência de agir, ela segue de uma ideia adequada em nós”* (DELEUZE, 2017, p. 307). De onde se pode fazer um uso igualmente ativo da imaginação, desta imaginação lúcida, justamente porque a inteligência do acaso, ou o canto do necessário, só pode ser ouvido quando conseguimos escapar da imagem mental que sustenta uma representação formal fantasmática. Apenas quando “esquecemos” o significante, a imagem mental de algo, é que podemos voltar a nos relacionar diretamente com este algo.

“É atrás de vida e não da morte que buscamos efeitos extremos como os da montanha-russa, os sustos de trem fantasma” (ZORDAN, 2019. p.92). Em um parque de diversões, a fila para um brinquedo radical pode ser tempo suficiente para deflagrar o medo imaginário e crescente gerador da tensão dramática que, em geral, se desfaz enquanto a brincadeira acontece, deixando uma sensação de intenso prazer e a vontade de retornar para a fila e sentir tudo novamente. Neste exemplo de cena em ação, o acontecimento foi afirmado de ponta a ponta, houve um “sim” para a vida que suportou o medo imaginário das contingências potencialmente mortíferas da montanha russa.

Com ele, as imagens mentais terríveis puderam ser desqualificadas através da experiência real com o brinquedo, as ações reativas de conservação deram lugar às ações criadoras da experimentação, o ultrapassamento do medo produziu prazer, a tensão dramática se desfez, nada de terrível do que foi imaginado aconteceu, a imaginação passional tornou-se lúcida e deu-se a criação de alegria ativa (DELEUZE, 2017, p.307). É neste sentido que entendemos o medo imaginário, enquanto potência aliada, movente e sedutora, muitas vezes necessária à “superação de si” (NIETZSCHE, 2001).

Vale dizer que a imaginação acontece sem cessar na vida humana, esta oscilação entre a imaginação passional e a imaginação lúcida que aqui descrevemos, no entanto, aponta apenas para o seguinte: que ao nos exercitarmos a reconhecer que estamos imaginando, torna-se possível questionar a “veracidade” da própria imaginação e, a partir deste questionamento, liberar a vida dos efeitos nocivos que ela possa estar causando. O que, por sua vez, cria condições para que a imaginação, reconhecida como tal, possa então tornar-se lúcida e uma fonte de criações disponível ao artista de si, que se ensaia no microteatro.

2.5 – Três ações criadoras para dissolver a catatonia formal

O drama teatral, enquanto expressão artística, pode ser incrivelmente fascinante e uma poderosa ferramenta para sensibilizar pessoas a partir disso que chamamos de tensão dramática. Tanto que esta é uma pesquisa dedicada às artes da cena e das ações. Mas, não podemos deixar de lado o seguinte: quando o drama faz da vida o seu palco, valendo-se da imaginação apaixonada

e inconsciente, podemos ter sérias consequências não apenas no nível individual, mas coletivo, ambiental etc. Para Agostinho da Silva:

O que importa fixar agora, para que possamos compreender a essência do teatro, tal como ele se nos apresenta surgindo na Grécia, é que houve uma separação entre a natureza humana e o comportamento humano, que se trocou a espontaneidade pela regra, a alegria pelo sacrifício, a natureza pela sociedade. (PLAUTO E TERÊNCIO, 1982, p. 02)

Considerando esta separação original e estas trocas se dando ao longo da história, pode-se dizer que atualmente há tantos tipos de teatro, quantos são os valores e modos de viver naqueles que dele se valem. Há teatros que nos parecem “morais”, exploram a imaginação passional, investindo na fantasia de uma vontade livre, buscando contar algo sobre isso, educando de certa maneira, ao apresentar uma “moral da história”, que investe em algum ideal niilista e, de modo fantástico, nega e se opõe ao necessário, à natureza. Geralmente se inicia acusando o devir e a vida, depois avança assustando, culpabilizando e/ou envergonhando, gerando assim a tensão dramática para, então, confortar, acalmar. Até finalmente “afastar” o caos inerente ao viver através de algum tipo de aderência ou obediência aos valores prontos inseridos pelo drama.

Se estas manifestações teatrais estivessem apenas relacionadas ao espetáculo dramático, a mundos fantásticos, não caberia aqui mobilizar uma crítica sequer. Acontece que, o que era para ser uma brincadeira, pode deixar de ser: o exemplo do que se vê nestes palcos e, principalmente nos palcos virtuais, filmes, séries etc. parece também espelhar o *modus operandi* da vida atual de muitas pessoas. Rimbaud bem resumiu: “*A vida é uma farsa encenada por todos*” (apud, AGOSTINHO, 2021. p. 115).

“Assim como em outras épocas o teatro grego, o amor cortês ou o romance de cavalaria se impuseram como modelos ou, antes, como módulos de subjetivação” (GUATTARI, 2007), nesta “farsa” atual, as vidas se tornam inábeis para perceber que sua imaginação passional segue reescrevendo dramas particulares, a partir de afetos e paixões tristes (SPINOZA, 2016) coagulados na memória, capazes de capturar a vida e fazer do corpo um ator oprimido pelo próprio drama; vidas impedidas de se atualizar no tempo e de criar saídas para além da própria farsa. Um nutritivo alimento para que as ações reativas ali

presentes continuem se conservando indefinidamente onde estão, na coagulação das suas formas prontas, em sua catatonia formal. E o resultado disso parece se revelar na sobrecarga de ressentimento que perpetua modos de vida decadentes, repetindo-se em uma sociedade aterrorizada e cada vez mais vazia de sentido.

Hoje, as atuais dramaturgias e suas respectivas expressões cênicas, denominadas de pós-dramáticas ou dramaturgias performativas, devem ser consideradas desde o imaginário teatral, como uma possível derivação de maio de 1968 e da dramaturgia do teatro europeu do pós-guerra. Para apreciarmos o estado da nossa dramaturgia atual, revestida de tantos adjetivos e reivindicações, talvez não fosse de todo equivocada repensar alguns parâmetros-chave, destacando certos sintomas da crise no drama ou no próprio teatro. (TORRES, W. 2019, p.32)

Inspirados na clínica esquizoanalítica, talvez possamos pensar os sintomas da crise no drama, não como os problemas em si, mas como sinalizadores de uma crise social e subjetiva mais ampla, uma crise do imaginário comum, capaz de gerar uma tensão dramática coletiva e de perpetuar problemas sociais bastante reais. Se pudermos fazer uma leitura afirmativa destes sintomas para extrair deles sua potência coagulada, talvez possamos também transmutá-los em movimentos e encontrar as forças que, enfim, nos ajudem a sair, ao menos em parte, desta crise coletiva.

Movimentos anticoagulantes é justamente o que vemos em outros tipos de teatros, teatros de expressões diversas que, longe de serem “morais”, se apresentam como verdadeiros espetáculos “éticos”, como: O Teatro Experimental do Negro, realizando a luta antirracista em cena, pela cena e para além da cena, ao trazer atrizes e atores negros aos palcos do Brasil (RUFINO, 2014). A cia. Ueinzz, fazendo comunidade para os sem comunidade (PELBART, 2000?). O Teatro da Crueldade, criando corpos sem órgãos e alcançando fluxos assignificantes que já estão antes dos órgãos e antes da linguagem (ARTAUD, 2006). O teatro sem espetáculo beneano, que fez seu coletivo em um corpo humano, máquina atorial capaz de minorar e destituir poderes tristes (BALESTRERI, 2008). Entre tantos outros.

Inspirado nestes teatros, o microteatro quer nos aproximar de uma prática artística de si que nos permita alcançar a imaginação lúcida, através da qual possamos reconhecer a “farsa” que encenamos sem nos darmos conta, para

que a vida possa então se libertar nos mais diversos âmbitos: diante do jogo dos micropoderes instaurados por uma mente opressora em um corpo oprimido e, diante do jogo de poderes entre opressores e oprimidos. Uma prática artística de si que nos habilite a desfazer o niilismo ao dissolver ideais fantasmáticos e a tensão dramática por eles gerados. Enfim, uma arte de si e para si, que nos habilite a desdramatizar e a desromantizar a vida, lançando-a de volta para uma experiência direta, concreta e assignificante com os devires. Para tanto, contaremos com as contribuições do ator maliano Sotigui Kouyaté, através das palavras de Jardim (2011, p. 58):

“Tenho pensado, desde que minhas duas orelhas escutaram da boca de Sotigui Kouyaté a palavra desdramatização, sobre quais são os exercícios, as práticas mas, fundamentalmente, quais são as experiências que podem nos levar a entrar em contato com esse “milagre” da existência que é desdramatizar a vida, viver as coisas sem histrionismo, sem drama. E poder fazer um teatro mais dirigido pelas palavras de Hamlet do que pelos exageros de nossos vícios, de nossos hábitos, de nossas histórias”.

Ao longo dos dois capítulos, viemos guiados por duas epígrafes que, reunindo-se à terceira, se compõe no seguinte trecho de Deleuze, em “Nietzsche e a filosofia” (2018, p.217):

Existem coisas que o homem superior não sabe fazer:
rir, jogar e dançar.
Rir é afirmar a vida e, na vida, até mesmo o sofrimento.
Jogar é afirmar o acaso e, do acaso, a necessidade.
Dançar é afirmar o devir e, do devir, o ser.

O microteatro aqui revela suas três principais ações criadoras: rir, jogar e dançar. E a partir das três afirmações: “do sofrimento na vida, do necessário no acaso e do ser em devir”, ergue uma ponte para a transmutação de natureza: do homem superior para a superação do homem, da moral para a ética, do poder para a potência, do dever para o querer, da disputa para a cooperação, do ressentimento para a inocência, da imaginação passional para a imaginação lúcida, do significante para o assignificante, enfim, da tristeza passional para a alegria intuitiva. Experiências que acreditamos necessárias para a desdramatização da vida.

E esta desdramatização nos parece, por sua vez, necessária para a restauração da saúde: do imaginário, do corpo e das relações. Por isso, desde

o início, esta pesquisa se orientou pela seguinte provocação: como o artista pode se beneficiar das saúdes que sua arte produz? Dentro da questão, todavia, podemos encontrar implícitas as seguintes afirmações: 1) certa arte pode produzir certas saúdes; 2) de alguma maneira, seria possível a certo artista se beneficiar destas saúdes através da prática daquela arte.

Talvez seja mais fácil entendermos o que são as pequenas saúdes, ao mirarmos para a “grande saúde”: *“uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar”* (NIETZSCHE, 2001, p. 286), uma saúde da potência, ético-estética-poética, relacionada ao modo de viver em devir, modo artista de criar alegrias ativas (DELEUZE, 2017). Estas, como sabemos, não podem vir da nossa imaginação passional, mas sim das vozes da Natureza, do canto do necessário em nós, da imaginação lúcida. Então, diremos que as pequenas saúdes se dão sempre que nos exercitamos no microteatro, ou seja, quando nos experimentamos como cenas em ação e nada mais, nos descolando de textos prontos, sedimentados, impregnados no corpo, na mente e no desejo, através deste jogo, desta experiência radical de desdramatização da vida.

Talvez com ela possamos, em algum ponto, rir até mesmo de um sofrimento passado, porque notamos a necessidade de tudo o que se deu, tal como se deu. E passamos a exercitar nossa liberdade através daquelas necessidades que nos permitem gerar alegrias. Uma vez alegres, dispostos e vivos, podemos também brincar e jogar com os acasos, lembrando que as alegrias produzem justamente as saúdes que buscamos. As mesmas que, sem demora, também perdemos e de novo temos de alcançar, neste difícil e sensível jogo de desdramatizar.

“Através da produção de sua obra, o artista trágico experimenta uma intensificação da vontade de potência, ligando-se (e não desligando-se) ao eterno” (FERREIRA, 2010. p.94). E, neste momento, talvez possa experimentar que nada é definitivo e tão sério ao ponto de congelar. Nos sentimos vivendo em devir e, com as cenas em devir conosco podemos finalmente dançar o eterno retorno da potência, que fez de nós singularidades, justo porque nos reconhecemos seres coletivos, um composto de multiplicidades, de acasos inteligentes em movimento, se amando e cuidando de si no próprio

acontecimento que segue criando saúdes a partir desta arte de rir com tudo o mais.

Saúdes, em uma saúde, entre saúdes. Artes, em uma arte, entre artes. Risos, em um riso, entre outros risos. Músicas, em uma Música, entre outras músicas. Com as quais talvez possamos dissolver a “catatonia formal”, o congelamento na forma mantido pela exposição sucessiva à tensão dramática, capaz de forçar a obediência à repetitiva representação de si, de uma mesma personagem aprisionada nos mesmos dramas.

Esta catatonia formal impede aquela vida de abandonar os significantes que determinam formas, conceitos, valores e imagens prontos em seu imaginário passional, estancando a livre produção daquela subjetividade, fixando-a no enquadramento de uma identidade definitiva, em um “ser” definitivo que não alcança o devir.

Por isso, o microteatro se quer um instrumento de desviar o olhar das dissonâncias produzidas por um Apolo petrificado e opressor de Dioniso, e de abrir os ouvidos para as Ressonâncias de um Apolo vivo e animado por Baco. Dito desde a perspectiva inversa, o microteatro se quer um instrumento de desviar o olhar das dissonâncias produzidas por um Dioniso reprimido e ameaçador de Apolo, e de abrir os ouvidos para as Ressonâncias de um Baco amigo, convidado, recepcionado, reunido, acolhido, desejado, abrigado por Apolo. (NIETZSCHE, 2006).

Experimentar-se como cenas assignificantes em ação é, também, ultrapassar a dialética “Apolo x Dioniso”, que busca ativamente correlações necessárias capazes de estabilizar, amplificar e reconhecer a mistura inseparável destes dois modos da potência – “Dioniso + Apolo”-, para que atinjam expressões autorreguladas pelas necessidades que beneficiam aquela vida e produzam nela bem-estar e saúdes.

Por isso, com a prática do microteatro, espera-se ultrapassar a noção de individualidade e de identidade que isola o sujeito do mundo, fazendo dele ou um “Apolo normativo” ou um “louco Dioniso”. Substituímos este “ou” por um “e”, justamente para dissolver o “normativo” de Apolo e sanar o “louco” de Dioniso, facilitando para que emerjam integralmente a singularidade e as multiplicidades daquela vida rizomática, movente, autêntica, em relação e diálogo cooperativo e sensível com estes dois modos da potência. Vida que volta a se criar, modificar,

crescer e se nutrir a partir de espaços coletivos de expressão, dentro e fora do corpo, desde os quais suas diferenças, particularidades e mudanças não tenham que ser “toleradas”, mas amadas e afirmadas em sua necessidade.

“O corpo humano compõe-se de muitos indivíduos (de natureza diferente), cada um dos quais é também altamente composto” (SPINOZA, 2016, p.105): por isso, a urgência de se experimentar a vida e o corpo como um coletivo de si, através do conhecimento imediato da intuição. O microteatro aponta, portanto, para a liberação de fluxos, intensidades e movimentos do desejo deste coletivo, desta trupe em nós, outrora capturada e paralisada pelos quatro braços mecânicos da máquina social, estas quatro ações reativas geradoras e mantenedoras da catatonia formal: a representação, a significação, a identificação e a segregação.

“O jogo e o encontro com o outro é a atuação no aqui e agora que faz do teatro uma arte viva. O espaço de criação do ator não se resume à representação de um papel ou ações individuais, porque o teatro é uma ação compartilhada que se faz a partir do outro”. (FAGUNDES, 2013, p.79)

Por esta razão, no microteatro não nos ocupamos em oferecer um espetáculo e sim de receber o espetáculo que já está dado: o caos dionisíaco ganhando incessantemente novos contornos apolíneos, eis a nossa poética. E brincando de poeta, se pode imaginar, com o Sol Apolo esculpindo a vida na Terra, enquanto Dioniso faz isso tudo dançar.

Então, os textos, quando presentes como agora, serão brinquedos, na brincadeira, entre outros brinquedos. Brinquedos de afetar e ser afetado, por onde farejamos as intensidades a fim de encontrar os sentidos nas relações “texto-leitura”, “corpo-texto” que se estabelecem, e na expressão das emoções que suscitam, rastreando composições que ressoem com a vida coletiva, desde algumas das palavras escritas. Fragmentos “apolo-dionisíacos” que podem ser considerados “intercessores” (DELEUZE, 2013) para novas criações expressivas, textuais ou não textuais, novos brinquedos para novas brincadeiras de um corpo-artista:

Nenhum atributo incorporal é fixado nele para assujeitá-lo. Ele é artista e por isso mesmo cria seus próprios atributos como maneiras alegres e intensas de viver. Um mundo próprio não existe antes de ser inventado. Tais atributos emergem e desaparecem como brinquedos na efemeridade da passagem,

do devir. Nenhum atributo incorporal pode narrar a natureza de um corpo. (FUGANTI, 2017)

Ensaiai, neste ponto, pode ser visto como aquele gosto da criança pela repetição da brincadeira que lhe interessa à potência, decora-se por efeito, porque se quis visitar tal percurso intensivo e interessante várias vezes, porque cada repetição produziu saúdes, diferenças e alegrias ativas (DELEUZE, 2017), enfim, porque isso faz o espírito ressoar o canto do necessário que o beneficia: *“aquele que escreve em sangue e máximas não quer ser lido, mas aprendido de cor”* (NIETZSCHE, 1981, p.56). Assim, talvez possa ser agido também de cor. Este texto igualmente está sendo ensaiado, repetido, recortado, relido, repensado várias vezes, não só porque quer achar o seu término, mas porque quer ser experimentado de cor, texto que se dissolve enquanto é lido, porque se quer assignificante, cenas em ação, texto que se encontra e que escapa, que brinca, que dança, que ri.

Talvez a maneira mais fácil e direta de dissipar a tensão dramática e dissolver a catatonia formal seja mesmo rir. O riso desdramatiza porque escancara a farsa que encenamos sem notar, e será aqui compreendido enquanto reflexo das ações criadoras, assim como os demais gestos e expressões faciais espontâneos que se revelam expressões diretas da inteligência do acaso em nós, a linguagem da intuição! Por onde todas as nossas múltiplas sensibilidades se manifestam de maneira direta nas cenas gestuais. A simples existência desta linguagem espontânea já atesta a inteligência do acaso em cada um e, certamente, foi através dela que a linguagem verbal se desenvolveu, junto com as inteligências singulares.

O riso nos comunica de imediato de que tudo está bem, e nos faz sentir seguros, alegres e tranquilos. O riso inocente, elevado, resume toda filosofia que vimos até aqui. É a “palavra-gesto” elementar para o critério de saúde mais elementar. Cada riso é, também, uma saúde. Para Fagundes (2011) trata-se de: *“Rir de si mesmo como estratégia de criação e encontro com o outro, subvertendo discursos de poder, inclusive do pequeno déspota que levamos dentro”*.

Rir, principalmente de si mesmo, encoraja, traz confiança e leveza, o melhor antídoto contra os fantasmas do imaginário: *“Quero ter duendes ao meu redor, porque sou corajoso. A coragem que afugenta os fantasmas cria seus*

próprios duendes: a coragem quer rir". (NIETZSCHE, 1981. P.57). Luciana Paludo, nos conta que: "*realizar esquizo-soma foi como dizer: que venham esses fantasmas! Que venham e dialoguem comigo novamente, até para que eu possa exorcizá-los*". (2006. P.77). Para nós, rir é o próprio "exorcismo" que transmuta fantasmas em duendes, que faz da imaginação passional, imaginação lúcida.

O riso também nos permite esquecer, ele a tudo relativiza, é o meio mais direto para o esquecimento ativo:

"(...) eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, *presente*, sem o esquecimento." (NIETZSCHE, 1999, p.28).

Vejamos o exemplo de uma criança que está chorando para fazer manha, e os pais, sem levar aquilo a sério, passam a brincar que estão chorando e rindo de maneira divertida. Logo, as lágrimas se transformam em riso e a criança simplesmente se esquece do motivo do choro, porque algo de mais interessante e alegre está agora acontecendo. O esquecimento é ativado na criança e nos pais, através de um diálogo que se estabelece pela comunicação facial, gestual espontânea e assignificante. Enquanto eles riem, percebem que "está tudo bem", que viver aquele momento é agradável, que brincar um pouco, tirar o peso, a seriedade e descontraír era o que todos precisavam, uma saúde foi comunicada.

Por isso, o riso é também o meio mais direto de se produzir alegrias ativas (DELEUZE, 2017). É o "sim" mais afirmativo diante do necessário, é a ação criadora que nos torna capazes de rir até do próprio sofrimento. Então, se este riso elevado é aquilo que ativa o esquecimento, diremos que, para rir, é preciso dizer "sim" ao que estiver acontecendo, é preciso reencontrar a sensibilidade no acaso, uma inteligência afetiva e rizomática que inunda o acontecimento e quer transbordar em riso. É preciso se permitir ir em busca daquilo que atrai a curiosidade e o interesse espontâneos, enquanto se vive de maneira inocente e afirmativa, sabendo que nem todo ensaio, tentativa ou experimentação serão bem-sucedidos, e que isto não deve impedir ações criadoras futuras.

Descuidamos tanto de nós e da linguagem simbólica que fizemos dela um teatro de fantasmas, tão distante da autenticidade das expressões faciais, corporais e da linguagem gestual espontânea. Por isso, no microteatro, as sensações, estas que provocam as necessidades do corpo de se comunicar, se

revelam a real linguagem, a linguagem da intuição. Diante disso, pensaremos a linguagem simbólica sob a mesma perspectiva desta linguagem intuitiva, dispondo as palavras sob o mesmo platô do riso elevado; palavras demenciadas, porque se voltam para o futuro imediato exercitando o esquecimento ativo (NIETZSCHE, 1999), livres do rastro imagético do passado dos seus significantes, palavras sem ressentimento, que não querem representar alguma coisa e nem se referem à outra, porque já são a expressão literal do acontecimento refletido, palavras-ação, palavras-sensação que fazem das interpretações risíveis.

Palavras apontadoras de sentidos, direções, anunciando a força daquilo a que se referem. Palavras-urros, palavras-sussurros, palavras-setas. Palavras vivas, inocentes e bem presentes querendo morder o devir, vozes do coletivo de si desejando alcançar o coletivo comum. Palavras-afeto, gestos vocais espontâneos, refinamento da necessidade de se expressar, invocadas como emoções sonoras, ressonâncias das ações criadoras, ferramentas de aliviar ou tensionar, capazes de modificar as cenas (inclusive as do próprio corpo) e de ser, por elas, modificadas.

Estas ações criadoras manifestas em palavras, fazem da fala uma corda por onde se puxar e se expressar através das vozes do corpo e do mundo, a partir do canto do necessário. Sendo assim, queremos alisar a fala e as palavras com risadas, rasgar com elas passagens igualmente lisas, escorregadias, escapadas, fugidias, enfim, não estriadas, achar nelas a expressão de alegria que as faz surgir das entranhas, porque ali há uma necessidade de comunicar. E assim, utilizá-las para desfazer cenas de máscaras, representações e conceitos prontos, opacos, vazios, afastados da vida, simplesmente por saírem livres de auto-censura e pesos mortos, vozes das sensações e emoções, sem qualquer compromisso com o convencional.

Palavras que sejam a extensão das expressões faciais, corporais e gestuais espontâneas, que como elas, digam algo da potência daquela vida, um rugido para o exercício da própria coragem, para o seu *“torna-te o que tu és”* e para a superação de si (NIETZSCHE, 2001). Fica evidente com isso que, no microteatro, não há a pretensão de tornar-se completamente compreensível ou contar definitivamente uma história, muito embora se possa fazê-lo de mil maneiras, quando bem quiser e quando bem fizer. Expressando-se a partir desta

linguagem autêntica, o artista da própria imaginação talvez possa se beneficiar das saúdes que sua arte de desdramatizar produz.

2.6 – Um coletivo de si dizendo “sim” à desdramatização da vida

Assim como a andança é o modo, o movimento, ou a dança daquilo que anda, a criança se quer aqui entendida como o modo, o movimento, ou a dança daquilo que cria: “*A criança é pura potência de afetar e ser afetada*” (FUGANTI, 2017, p.152). Criança é o “sim” aos devires, o “sim” ao futuro imediato dos acasos que vierem, o “sim” à arte de viver a vida em improviso. Krishnamurti, certa vez, disse: “*No momento em que é dito para uma criança o que um pássaro é, se ela acreditar no que disseram, então ela nunca mais verá um pássaro novamente*” (SCHMIDT, 2017, 52min.). É provável que jamais escute um pássaro, que jamais se torne criança novamente. Será isto o que acontece quando ensinam todos os nomes e significados para uma criança? Será isto a vida adulta, arrancá-la da experiência direta e sensível com os devires e conduzi-la para obedecer aos recortes já dados pela imaginação e formas prontas dos deveres do senso comum?

Então, aquela vida, finalmente afastada desta ética criança, assujeitada aos significantes das palavras, vai ganhando opacidade, perdendo o interesse e a capacidade de se relacionar com o novo, tudo se mostra “conhecido”, sem brilho, desde um ponto de vista cada vez mais utilitário e entediante. Com isso, a renovação do acontecimento não é percebida, o encanto com a vida se perde, junto com as esperanças de um mundo melhor. Já não há o encontro com o canto do necessário, a partir do qual se pudesse retomar as ações criadoras e, com elas, criar as próprias saídas, voltar a ver e ouvir os pássaros, se alegrar novamente. A vida se enlaça ao medo imaginário dos devires e à esperança de que os sofrimentos gerados por ele se resolvam sozinhos.

Isto pode conduzir a um entupimento crônico de afetos, a um embrutecimento, empobrecimento, adoecimento daquela vida que passa a investir em doses paliativas cada vez maiores de anestésias e entorpecentes, inclusive e especialmente, os semióticos. Até o ponto em que mesmo o menor prazer intensivo, esta vaga lembrança de que ainda se está vivo e em devir,

começa a gerar mais mal-estar do que a dor contida e confortada pelo ressentimento que sustenta a catatonia formal.

É quando a vida se volta contra ela própria sem se dar conta disso, achando que faz o melhor para si quando está fazendo o pior (SPINOZA, 2016). Rimbaud reconhece: “*Que vida! A verdadeira vida está ausente.*” (apud, AGOSTINHO, 2021. p.125). E todo prazer passa a ser terminantemente proibido, temido e encarado como inimigo. A alegria, o movimento, mas, principalmente o prazer, tornam-se fontes de temor, rechaço e sofrimento. Uma espécie de ressaca culpabilizante vem logo após acusar qualquer mínima alegria. E este é o ponto em que o corpo (hiper)tenso e imóvel, também se prejudica, atuando a todo momento para abolir o desejo intensivo, forçando a vida a desistir de viver em devir, a tapar os ouvidos completamente para o canto do necessário.

Queremos dar um passo atrás e nos perguntar ainda: que condição natural seria aquela que nasceu com a criança e que lhe permite “ver o pássaro”, antes de alguém lhe contar o nome dele? Para nós, trata-se da inteligência do acaso na criança em ressonância com a inteligência do acaso no pássaro, uma cena em que a ação criadora afirma o ser em devir.

O que nos leva ainda a outro questionamento: o “nunca mais” na sentença de Krishnamurti será realmente definitivo? Ou haveria alguma chance de a criança desacreditar ou se esquecer do significado e do nome do pássaro e voltar a vê-lo, ouvi-lo, ter sensações, se alegrar com ele? Ou seja, de escapar das ações reativas que a embruteceram? Para Alcântara (2011), trata-se de: “*uma experiência com a arte, capaz de fazer-nos esquecer, ainda que temporariamente, de nós mesmos, e lançar-nos em direção ao mundo*”.

A prática da pesquisa em microteatro que incluiria experimentações presenciais coletivas com atores e não atores, no entanto, tornou-se impossível para o momento. O “canto do necessário” passou a gritar aos ouvidos da humanidade uma música terrível, todos os teatros do mundo foram fechados, assim como as universidades e, até agora, contamos no Brasil, perto de setecentas mil vidas¹³ que se perderam em um ritmo desenfreado e assustador, algo que manteve o país, por meses, no epicentro mundial da pandemia.

¹³ Este número está sendo atualizado a cada vez que retomo a escrita deste trecho, comecei quando contávamos em torno das trezentas mil vidas perdidas.

“O mundo está agora numa suspensão. E não sei se vamos sair dessa experiência da mesma maneira que entramos. É como um anzol nos puxando para a consciência. Um tranco para olharmos para o que realmente importa”. (KRENAK, 2020, p.6)

Diante deste cenário, como ainda ver os pássaros, experimentar o modo criança, alegrias ativas, elevação de potência, devir? (DELEUZE, 2017). Quando tudo a seu redor está ruindo, como não ruir também?

Enquanto autor de uma pesquisa prática já pronta para zarpar, mas que agora naufragava, me agarrei aos escombros que restaram e segui, à deriva, necessitando levar ao extremo o combate entre as ações reativas em mim, estas que fazem querer desistir e se entregar ao próprio drama, ao “descuido de si” e a se “confortar” na depressão do próprio exílio.

Mas esta vida, inocente contorcionista, composto de ações criadoras, queria ainda acordar, se espreguiçar, esticar braços e pernas, beber o sol, mover o ar, respirar, buscar suas passagens, criar saídas, rotas vivas, chorar, rir, dançar, se alegrar, viver suas cenas... tudo isto que faz abrir a emoção e os ouvidos. No fundo desta distensão física, nesta difícil despreocupação mental, que se deu a real ocupação do próprio território existencial, onde as alianças com o acaso inteligente e as ações criadoras que me constituem se fizeram o legítimo “cuidado de si”.

Tornei-me, mais do que nunca, “a própria pesquisa” (BAN JR e BALESTRERI, 2019) e nisso sigo, tornando-me aquilo em que me reconheço, microteatro de devires, coletivo de si, espaço onde o viver brinca, matéria onde a vida joga - mesmo na solitude da hora mais silenciosa (NIETZSCHE, 1981) - a arte desta filosofia prática, ou a prática desta arte filosófica.

Para Jardim (2011, p. 58):

“O assunto [a desdramatização da vida] é um dos consensos quando se trata do trabalho de ator de qualquer teatro e de muitos teatros: estar presente, ocupar-se em vez de pré-ocupar-se. Mas de que modo essa presença pode ser realmente trabalhada, despertada, conectada, a partir de ações para desdramatizar?”

Nos parece preciso passar pela dor e criar maneiras para que a dor passe por nós, se almejamos realizar as mudanças que têm de ser feitas: desdramatizar a vida e estar presente, de modo a ultrapassar os ressentimentos

produzidos pelos significantes que já estão lá, construindo os dramas pessoais e mantendo estes textos impregnados em um passado ou futuro imaginários.

Assim, o microteatro se quer um modo de devolver à vida seu valor imenso, fazendo nítida a expressão de que viver “vale a pena”, note-se bem: “vale a pena!”; vale a dor, vale o sofrimento, vale a náusea e a repulsa, vale o tédio e a doença, vale o desconforto, vale a dúvida, a revolta, o esforço, o horror, o desespero... Trata-se de se dar conta, afinal, do que querem dizer os grandes pensadores: “não há vida sem dor”. Djavan, em sua canção “Se...” (1992), pede: “*São Jorge, por favor, me empresta o dragão*”, talvez possamos entender o que ele quis com este pedido, ao lermos as seguintes palavras de Zarathustra (NIETZSCHE, 2011, p.137):

“[...] Pois, para que ao super-homem não falte seu dragão, o superdragão que dele seja digno: para isso, muitos sóis quentes ainda precisarão arder sobre a úmida selva! Vossos gatos selvagens precisarão haver se tornado tigres, e vossos sapos venenosos, crocodilos: pois o bom caçador deve ter uma boa caça!”

Entendemos: a vida sem dor é impossível, mas as paixões do drama imaginário gritam o contrário. É esta miragem, esta promessa impagável, fantasiosa e insustentável, o que parece alimentar a dramatização e a romantização da vida e da própria dor. Por outro lado, aquilo que impulsiona a vida a seguir e evoluir é, justamente, a capacidade de sentir dor e criar meios de passar o mais rápido e eficazmente possível por ela, de utilizar a inteligência das ações criadoras disponíveis para isto.

O dragão é, portanto, o exercício de vida em São Jorge, aquilo que o fortalece e o torna o que é. Pedir emprestado este superdragão seria, por sua vez, assumir a luta pela “grande saúde”, se dispor a duelar, a dançar, com a dor que se impõe, até que ela passe. Um duelo necessário das ações criadoras com as ações reativas, para a liberação das primeiras e para a condução das segundas (NIETZSCHE, 2001).

Diante da música de Djavan (1992), podemos dizer que o momento da superação de si (NIETZSCHE, 2001) acontece, então, quando “o dragão” (a dor) faz suas reviravoltas e a “vontade de potência” (NIETZSCHE, 1981) no corpo, na mente e nas emoções de “São Jorge” (vida) se impõe, com a afiada ponta da lança de suas ações criadoras, com as quais joga, dança, ri, se encanta e se

eleva, até reconduzir o dragão, uma vez e outra e ainda outra, dentro deste jogo necessário da vida com a dor que, “se não mata, fere”, o dragão (DJAVAN e STEVIE WONDER, 1982), e “se não mata, fortalece”, São Jorge (NIETZSCHE, 2006).

O povo ameríndio Sateré-Mawé, parece manter bem viva uma percepção semelhante a respeito do uso da dor com seu ritual Wautmat, em que duas luvas especialmente trançadas com formigas tucandeiras é vestida pelos homens da tribo durante um período de danças e cânticos. Um de seus líderes, nos conta a respeito: *“Na hora que a gente tá metendo a mão [na luva], a gente recebe aquele sentimento profundo para ser forte, o corpo sentir forte. A gente passa aquela dor, muita dor. Mas, a gente aguenta pra mostrar que a gente tem força pra lutar”* (INFOAMAZONIA, 2019).

Outro Sateré-Mawé, afirma: *“A tucandeira é realmente a vacina e o remédio dos Sateré-Mawé. É para ficar mais forte, para afastar as doenças. É como uma pequena imunização. E pra ser um bom caçador também”* (Idem).

Deste modo, a dor lancinante da picada das formigas é ritualisticamente trazida para fazer passagem através dos corpos dos Sateré-Mawé, fortalecendo-os, assim, a cada novo Waumat. Nota-se que um duelo se dá entre as reações espontâneas do corpo dos guerreiros e a dor intensa das picadas. A presença coletiva dos Sateré-Mawé no ritual, dançando e cantando no mesmo ritmo, parece ser crucial para aquele que estiver vestindo a luva conseguir suportar a dor.

As digressões que nos levaram de Nietzsche ao ritual dos Sateré-Mawé, com notas de Djavan, talvez possam nos provocar, diante de exemplos práticos e pessoais, a considerar minimamente uma ideia tão pouco usual quanto esta: de se abrir passagens para a dor pela dor, até que ela passe, utilizando como meios as próprias dores disponíveis dos ressentimentos: *“contra uma assepsia artificial da existência, entrar em nossos terrores, avançar em zonas de turbulência e desequilíbrio, em direção à novas formas de organização. Necessário perder-se para encontrar-se”* (FAGUNDES, 2011).

E, assim, retomar o modo criança e aliar-se das ações criadoras capazes de enfrentar a dor, aprender com a dor emocional vivida, sair mais fortalecido dela, ultrapassar outros modos de viver que sabotam a própria vida. Tudo isto pode ser uma saída frente ao enfraquecimento da “vontade de potência”

(NIETZSCHE, 1981), à decadência, aos preconceitos, ressentimentos, vícios, enfim, frente ao pior em nós, esta catatonia formal que todos herdamos em parte, modo triste e incapaz de brincar, de dançar e de rir. Justamente porque seu pensamento é antes uma imaginação, uma dramatização, uma abstração subjetiva gritando desde os calabouços de um mundo interno separado do mundo externo, jamais um pensamento concreto, relacional, rizomático, assignificante, intuitivo-racional em movimento. Para Feitosa (2004, p.32):

Todas as formas de preconceito (racial, sexual ou econômico) derivam-se da mesma abstração, afinal o feixe de intrincadas relações que constituem a essência humana é destruído quando alguém é identificado apenas segundo sua aparência, sexualidade ou classe social. Pensar abstratamente é, portanto, uma forma simbólica de sentenciar o outro à pena de morte.

Dito isto, consideramos que a prática do microteatro e sua busca por um pensamento-ação, apenas se faz possível, se nos tornarmos aptos para receber a dor emocional exatamente como a dor exclusivamente física. Retirar, inclusive dela, toda abstração do sofrimento ressentido, tentando não atribuir qualquer nova justificativa imaginária, interpretação vazia ou significação fantasmática comum à catatonia formal. Enfim, trata-se de alcançar a dor desdramatizada em sua concretude assignificante:

“Para libertar a alma do ressentimento faz-se, pois, necessário renunciar ao desejo de vingança, ou seja, não se incomodar contra aquilo que incomoda, irrita, fere; não permitir que aquilo a que se está exposto e vulnerável também envenene”. (GIACÓIA, 2013, p. 199).

Para isso, a dor precisa, antes de tudo, ser inocentada, inclusive aquela gerada como culpa indevida diante de qualquer experiência de prazer ou alegria. E, deste modo, abrir suas passagens inevitáveis pelos labirintos de carne no corpo. “Eu mesmo”, ou as ações reativas em mim, poderiam ironizar dizendo que isto “significa” apenas que “alguma coisa”, provavelmente inconsciente, estaria ignorando as reais causas dos meus sofrimentos, a fim de preservar os reais causadores deles.

De pronto, esta “alguma coisa”, que reconheço enquanto “a vida em mim”, ou as “ações criadoras” em mim, responderia: muito ao contrário, pois, à medida em que certa dor emocional se desprende do significante a ela atribuído e deixa de ser encarada como sofrimento, tem início sua incômoda passagem de despedida, através deste corpo que antes, imaginariamente, temia esta

passagem. E que, agarrado ao desejo de vingança, fez de tudo para afastá-la mentalmente de si.

Mas, uma vez que aquela dor inocentada efetivamente toma seu lugar no corpo, e abre passagem para sua expressão, diluindo-se e se expandindo por entre músculos e nervos, ela finalmente passa, sem mais retornar como ressentimento.

“Não se trata mais de para-sentido, de não sentido ou de infrassentido. De agora em diante, o que importa são elementos assignificantes e seus acoplamentos: uma boca que chupa, um punhado de pedras e os bolsos de um casaco como em Beckett. Isso é tanto mais real precisamente porque não quer dizer mais nada; o objetivo imanente não é mais significar, mas produzir”. (LAPOUJADE, 2017, p.143)

Exercitar-se com o microteatro é “produzir” o assignificante através de uma maneira de alcançá-lo, como dissemos, suspendendo toda linguagem e resumindo a experiência sensível a cenas sem palavras e ações criadoras. Então, passamos a jogar com os acasos inteligentes destas cenas em ação, desde os quais todas as sensações, inclusive a dor, é mais um acaso em devir, e pode fazer sua passagem inocente, como tudo o mais.

E é isto o que queremos dizer com sermos capazes de rir até mesmo do sofrimento, aquilo que nos permite voltar a ver e a ouvir pássaros. Afinal, a situação passa, o ressentimento não. A dor passa, o sofrimento não. A sensação passa, o texto não. Por esta razão, a dor emocional pede por este enfrentamento alegre, corajoso, por uma passagem necessária onde possa se esvair. E, no vácuo deixado pelo rastro de sua passagem, criam-se fibras na “musculatura emocional”, é a vida se fortalecendo com aquela dor em devir.

Percebe-se, afinal, que era justamente a ação reativa irrefletida, ou seja, aquela narrativa imaginária hipercomplexa, fantasiosa, repleta de justificativas, valores sociais, reivindicações, significados e ressignificações, associações, interpretações, estereótipos, estruturas e cenários mentais aplicados a uma dor original; a autora, produtora, atriz e mantenedora daqueles sofrimentos emocionais ressentidos que sustentavam o drama pessoal em moto-perpétuo.

“Estar doente é em si uma forma de ressentimento. – Contra isso o doente tem apenas um grande remédio – eu o chamo de fatalismo russo, aquele fatalismo sem revolta, com o qual o soldado russo para quem a campanha torna-se muito dura finalmente deita-se na neve. Absolutamente nada mais em si

aceitar, acolher, engolir – não mais reagir absolutamente... A grande sensatez desse fatalismo, que nem sempre é apenas coragem para a morte, mas conservação da vida nas circunstâncias vitais mais perigosas, é a diminuição do metabolismo, seu retardamento, uma espécie de vontade de hibernação. [...] Porque nos consumiríamos muito rapidamente se reagíssemos, não reagimos mais: esta é a lógica". (NIETZSCHE, 2005, p.30)

O remédio que Nietzsche chamou de “fatalismo russo”, que nos convida a “deitar na neve” sob condições extremas, à primeira vista pode parecer uma ação reativa de desistência, mas se revela, ao contrário, como um ato de resistência e um uso extremo da ação criadora. Deitar-se na neve é exercitar a espreita e não esgotar aquele mínimo de potência reagindo com vingança, ódio, ira, revolta ou desespero, debatendo-se contra o necessário que beneficia, se arremessando ao necessário que prejudica. Até porque, impossível é escapar do necessário, a coisa já está dada, eis o fatalismo.

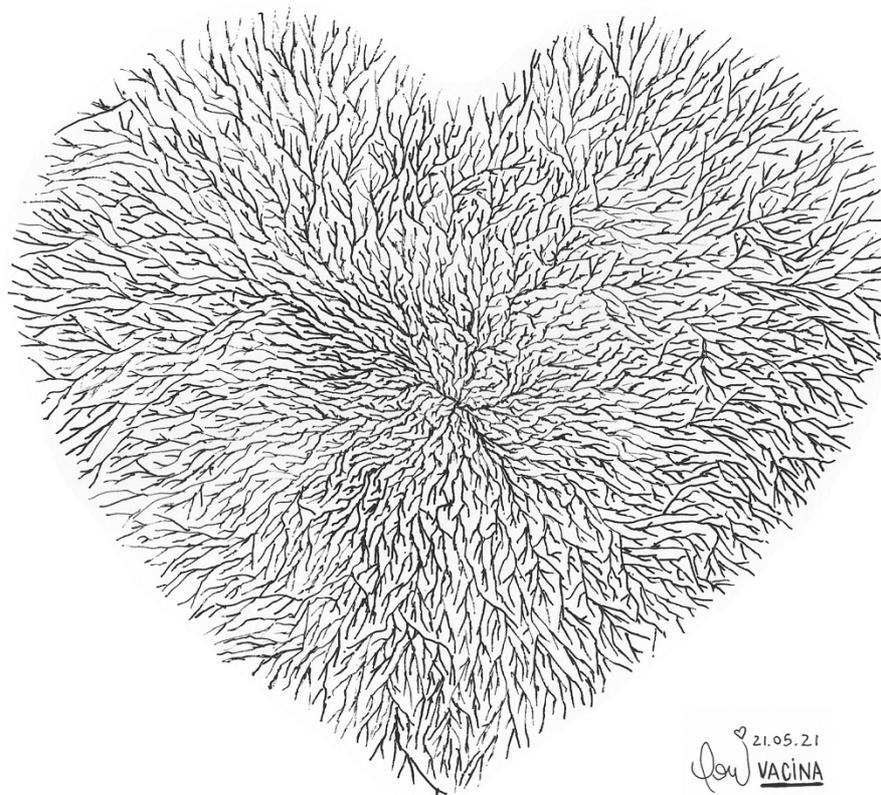
Para Ferreira (2015, p.19): “A *percepção, que reflete a nossa ação possível sobre as imagens exteriores, consiste exatamente na espera, na reação ainda não efetuada, na indeterminação*”. Talvez por isso, Zaratustra tenha reforçado que “*não é com a ira que se mata [o ressentimento, o espírito de gravidade], mas com o riso*” (NIETZSCHE, 2011). Rir também é se lançar na indeterminação, esta que suspende a ação reativa automática e nos convida à ação criadora de dizer “não” inclusive ao desejo de vingança.

Dizer “sim” a este riso perante o indeterminado, dizer “sim” a este jogo com a espreita, dizer “sim” a esta dança que ultrapassa o ressentimento e alcança o sentido alegre e afirmativo da vida, é fazer do microteatro um jogo, uma dança, um riso no espírito, que transforma até o “deitar na neve” numa criação possível de saúdes, combate alegre de quem ainda quer desfrutar do próprio acontecimento, se restaurar e cuidar de si, mesmo numa situação extrema de dor e desconforto.

Por isso, rir com a própria tragédia, não é jamais zombar de si, negar ou minimizar a própria dor, mas curar-se tanto quanto possível, desfazendo o rosto na paisagem, sentindo-se eternidade, achando um jeito de durar mais um pouco no indeterminado, de retomar as forças, de jogar cartas com os fantasmas da imaginação até perceber que eles sempre estiveram blefando: “quem de vós pode, ao mesmo tempo, rir e sentir-se elevado?” (NIETZSCHE, 1981, p. 57).

2.7 – Vacina

Figura 3.1: Vacina



Fonte: acervo pessoal do autor

Mesmo diante do período em que vivemos, quando a vida grita aos ouvidos para nos despertar com dores tamanhas, a catatonia formal em cada um quer seguir encapsulando e apostando tudo no domínio sobre a Natureza, seguir “se separando” dela, fazendo um uso exclusivamente utilitário de seus recursos. O que nos deixa a sensação de que tudo o que foi dito até aqui não passa de uma “vacina” utópica que jamais será desenvolvida. Justamente porque, já à primeira vista, parece se mostrar inócua se aplicada à sociedade da anestesia; contaminada pelo torpor e ameaçada pela multiplicação dos complicadores que afastam a vida da simplicidade.

Apesar das severas e dolorosas exigências do formalismo em mim, dando ordens para que eu desistisse. Continuei apostando, mesmo assim, em ser o primeiro a testar a “vacina” semiótica que sigo desenvolvendo. E, como se trata de uma patente literalmente aberta, posso dizer que é composta na prática por três reagentes básicos:

1. **O corpo aberto:** um exercício mais ou menos constante de manter a musculatura relaxada, distensionada, pelo máximo de tempo e sob as mais variadas circunstâncias. Procurando manter os gestos, movimentos e expressões o mais livres possível. Assim, as ações criadoras da Natureza podem encontrar espaço de ressonância com a as ações reativas do corpo.
2. **A mente aberta:** um exercício mais ou menos constante de reconhecer e desqualificar quaisquer miragens espontaneamente produzidas pela imaginação passional. Uso este que, ao ultrapassar as ilusões, disponibiliza a imaginação como brinquedo, como brincadeira produtora de riso. Assim, as cenas voltam a ser assignificantes, desdramatizadas e intuitivamente vividas no imedi-ato (BENE, 2007).
3. **A emoção aberta:** um exercício mais ou menos constante de tornar-se anfitrião das sensações, das dores e prazeres que vierem, facilitando sua passagem pelo corpo, sem atribuir algum significado a eles. Assim, as emoções se tornam a força da ação e da atualização de si, a partir da qual novas cenas se criam.

Com estes exercícios de perspectiva passei a ouvir, alto e bom som, o canto do necessário e, ao longo do tempo, tornava-se mais fácil reconhecer e me afastar de circunstâncias que me faziam mal, e me aproximar dos encontros com aquilo que me fazia bem. Logo me dei conta de que este imunizante semiótico, e seus três reagentes, resume a prática do microteatro, uma prática de abrir os ouvidos, de afinar a ressonância de uma vida com o canto do necessário que a beneficia: “*Sotigui Kouyaté trabalhava (em cena, na vida) para acalmar os outros e evocar um homem mais escutante em sua totalidade*” (JARDIM, 2011, p.59).

Ressalto que os três “imunizantes” foram descritos acima como “mais ou menos constantes”, porque estão e precisam estar em variação contínua, em nada se referindo a algum tipo de dever ou tarefa extenuante que visa um objetivo. Antes, o microteatro é um exercício de abandono de tudo aquilo que oprime a vida. É criar um verdadeiro movimento social dentro de si, um devir revolucionário (DELEUZE e GUATTARI, 2011) em prol da grande saúde

(NIETZSCHE, 2001). Movimento capaz de dissolver a catatonia formal que detém o poder sobre nosso estado mental, impedindo o jogo, a dança e o riso.

Enfim, trata-se de produzir este movimento que alimenta a própria potência, ao abandonar aquilo que a enfraquece, buscando o que a fortalece. Note-se que “abandonar” não leva consigo a obrigação de “desconstruir”. Um nômade, quando ergue acampamento, ele simplesmente abandona aquele lugar sem deixar rastros, o lugar fica, ele vai.

A ideia de se experimentar como cenas em ação no imedi-ato (BENE, 2007) é isso: jogar, dançar e rir ao ponto de abandonar o que precisa ser abandonado, sem o compromisso “formal” de desconstruir algo. Isto porque se perde o precioso tempo da existência desconstruindo ao invés de ir em frente, ao invés de perceber a vida que está ali disponível no futuro imediato, na próxima ação, na próxima cena, no próximo acampamento. Além disso, em toda desconstrução se corre o risco de desmoronamentos, provenientes da incapacidade de afirmar plenamente e amar o necessário de cada cena e ação do passado, principalmente as difíceis e dolorosas, que trouxeram aquela vida devenida, nômade, até ali.

Percebe-se, afinal, o óbvio: que no passado nada mais pode ser feito ou desfeito, mas, no futuro, sim. Deste modo, quando se abandona o desejo niilista de uma outra vida, quando se desfaz a miragem desde a qual toda intencionalidade podia investir em um “nada”, em fantasias e fantasmas, é possível reconhecer que se está fazendo um bom uso das intenções. Uso ativo, capaz de superar os modos nocivos do niilismo. *“Mas muito da nossa falação contínua não se aquieta sem as práticas concretas do corpo-em-experiência. Para o ator, não é suficiente saber. Precisa-se praticar”* (JARDIM, 2011, p.59).

Partindo de um espontâneo e persistente exercício de dizer “sim” à vida, já muito antes da pandemia houvera me tornado aliado das passagens, tanto das dores quanto dos prazeres. Meus meios para isto foram se criando a partir das relações que estabelecia com o acaso; como na experiência de ler a Odisseia, horas em voz alta, horas em voz baixa, enquanto caminhava por um parque público, sem qualquer pretensão de chamar a atenção de alguém, mas também sem me importar com a estranhes no olhar de algumas pessoas. Fazendo isso geralmente em jejum espontâneo, ocupando-me em comer apenas quando vinha a fome, como naquele final de tarde em que encontrei no percurso

um zambujeiro carregado de frutos e outro na Odisseia, uma brotação épica saltando para além dos tempos e da história. Guardei as sementes, as coloquei para germinar e hoje são jovens árvores plantadas, com pouco mais de um metro e meio de altura.

Tantas outras alegrias e saúdes como esta me trouxeram prazer e passei a escutar, a partir dos ouvidos da vida - com uma nitidez às vezes ensurdecadora - o eco de campos de forças inconscientes rivalizando entre si, vida e morte acontecendo juntas, dor e prazer se sobrepondo em cadeias alimentares infinitas, onde a vida, à sua maneira, prevalecia; a grande batalha já estivera, desde sempre, vencida. Odisseu voltara para casa e me permiti seguir ouvindo aquele canto do necessário.

Com a aplicação prática da vacina semiótica percebi que era possível redirecionar a atividade “obsessiva” da mente para a escuta do corpo em vários momentos do dia e, a partir dessa escuta, criar os meios “compulsivos” de distensioná-lo e mantê-lo relaxado pelo máximo de tempo possível, nas mais diversas situações - inclusive nas de estresse, dor, angústia, medo etc. Isto foi algo que não apenas ocupou a mente com uma atividade favorável, como também fazia, por si só, com que a imaginação passional perdesse sua força, logo, isto que chamei de “obsessivo” e “compulsivo”, também perdeu sua força, ganhando uma frequência natural espontânea.

As imagens fantasmáticas já não tinham mais onde se arvorar, o corpo distensionado, relaxado, aberto, retirava o mastro que sustenta o espantalho, e os pássaros – devires – não tardaram a se aproximar, ainda ariscos. Algumas imaginações mais persistentes, no entanto, se enroscavam nos escombros de estruturas psicológicas igualmente duradouras, os trapos esfriados das paixões soprados pelo vento insistiam em se prender nas marcas afetivas; impregnações de passado em forma de dores provenientes do ressentimento. Nestas ocasiões, o corpo, feito tatu bola, em seu devir-bicho, dava indícios de querer outra vez se fechar, fugir da dor, obedecer aos apelos dos reflexos automáticos.

Nisso percebi a seguinte relação: a mente que se fecha pode levar ao fechamento automático do corpo, tanto quanto o corpo trancado pode imediatamente trancar a mente na imaginação. Para a minha sorte, a relação inversa também se mostrou funcional, e quando a intuição aplicada àquelas

miragens persistentes me lembrava de que “isto” ou “aquilo” não passava de um efeito fantasmático da minha memória, a dor daquele ressentimento reencontrava sua passagem, e eu podia rir de mim mesmo. As dores do medo, da culpa, da vergonha se iam, enquanto os músculos de tatu bola se deixavam abrir uma vez mais.

Tratava-se, agora, de distensionar o corpo para libertar o desejo. Com o avançar dos desconfortáveis exercícios, notei que as emoções também se abriam, quando este composto corpo e mente permaneciam abertos. Até os pássaros mais ariscos voltavam a confiar naquele território indômito, e cantavam, ressoando suas alegrias, enquanto novas fibras brotavam, nervuras emocionais, psicofisiológicas. O raro prazer da superação de si (NIETZSCHE, 2001) também chegava, agora suportável e muito bem-vindo. Quaisquer traços de paranoia se evanesciam com a retirada dos escombros mais persistentes, enquanto os devires de dentro em uníssono com os de fora, seguiam fortalecendo a “vontade de potência” (NIETZSCHE, 1981) que se atualizava e se ampliava a cada ultrapassamento; eu ainda não sabia, mas aquela já era a arte do microteatro expressa na imediata produção de saúdes.

Deseducar-se depois de adulto para alcançar esta dança que cria a criança, me parecia ser, em muitos daqueles novos começos, “fazer o que não se quer fazer”, tratava-se de dizer “não” às ações reativas já estabelecidas no corpo e na mente, parar de imaginar “como fazer?” e, lançar-se na ação criadora concreta de tentar, de novo e de novo, se experimentar esvaziado, como cenas em ação, dizendo “sim” à criação de saídas em improviso, fortalecendo o movimento social dentro de si e suportar os desconfortos da revolução molecular.

Uma conduta semelhante àquela que o casal de pássaros tem com seus filhotes quando é chegada a hora de aprenderem a deixar o ninho e a voar por si próprios. Os filhotes são impelidos a fazer o que não querem, a fazer aquilo que é necessário. O medo, enquanto o potencial da prudência naqueles pequenos, os mantém no ninho até onde pode, e os impede de voar antes da hora. Quando então o necessário transmuta as ações reativas daquele medo em um sobressalto de ações criadoras, o acontecimento se atualiza no imediato (BENE, 2007), lançando o pássaro em voo improvisado, uma nova cena se desenrola.

Não estamos supondo que o pássaro imagine algo, mas este é apenas um exemplo para ilustrar que o medo imaginário, de um ponto de vista afirmativo da potência, torna-se a zona fronteira entre os territórios das ações reativas e das ações criadoras. Assim, em muitos momentos, ao reconhecer e desqualificar medos imaginários, pude cruzar a fronteira e experimentar os lampejos de “vida-viva” (DOSTOIÉVSKI, 2000).

Passei a fazer o que me beneficia, ainda que, por vezes, aquilo não fosse agradável de início. Abandonando e me deixando “deseducar” a partir da elevação do próprio potencial de agir em mim, ensaiando com prudência até que tal ou qual ação criadora se fortalecesse sem assustar, culpabilizar, envergonhar, enciumar etc. Assim, continuei a sentir de maneira mais frequente e constante a alegria do ultrapassamento de uma vida superando a ela mesma.

Quando localizava, por exemplo, a chegada repentina de um medo imaginário recorrente e sentia a tendência automática de me afastar dele, fazia o contrário; me acalmava, tornando-me anfitrião destes desconfortos, deixava que as sensações ruins provocadas se aproximassem, sem me assombrar com os velhos significados e imagens a eles colados. Assim os incômodos mentais e físicos daquele medo passavam a ganhar expressão e espaço no corpo, até que pudessem realizar sua passagem com o mínimo de resistência mental e física.

Esta passagem das potências afetivas coaguladas no medo imaginário, transmutavam, então, aquele ressentimento em fortalecimento, criando realidades em tempo real. E, depois do desconforto inicial, o pavor antecipatório daquela vazão afetiva se mostrava irrelevante, menos que a sombra de um fantasma. Notava aquilo e ria, do que antes tive medo! Afinal, outro afeto triste, outro ressentimento houvera se transmutado em alegria, me mostrando que muito daquilo poderia ser de outro jeito.

Notei que esta deseducação formal implicava em uma educação informal, ou seja, sem formas prontas, tratava-se justamente de aprender a abandonar e desconstruir a forma, o formalismo e o formal, retomar a plasticidade anterior à forma, para receber as intensidades do canto do necessário que produzem as ressonâncias em um espírito que ri, improvisando as saídas para além desta dicotomia de uma mente opressora em um corpo oprimido, saídas que se criam no ato, aliás, no imedi-ato (BENE, 2007) dos prazeres e das dores sem significado, tão sem significado quanto a vida.

2.8 – O microteatro em uma clínica do necessário

Estas experimentações pessoais narradas até aqui, no entanto, apenas tornaram-se possíveis porque, paralelamente, eu criava “intercessores” (DELEUZE, 2013) e buscava aliados. Assim, me empenhava em inventar maneiras de disponibilizar algo destes exercícios para pessoas próximas e para os analisandos em minha clínica psicológica. Durante estas trocas, o jogo que já fazia um coletivo das minhas multiplicidades em um microteatro singular de devires, encontrava seus aliados fora, outras vidas dispostas a experimentar em si as ressonâncias da própria Natureza.

O jogar cooperativo entre aliados da vida, coincidia com o pensamento interativo que se fortalecia através das aproximações dos campos de forças “dor/prazer”, diante dos quais os corpos buscavam permanecer abertos e distensionados, criando condições psicofisiológicas para que as mentes se abrissem para reconhecer e desqualificar suas miragens:

“Sotigui Kouyaté dizia que “só conhecemos as pessoas da pessoa no encontro com outras pessoas. Naquilo que está fora de nós e que nos mostra quem podemos ser”. E ainda: “a inteligência, nos meus países, é medida a partir da quantidade de vezes que a pessoa sai de seu quintal. Quanto mais ela sai, achamos que mais inteligente fica. Está claro. A inteligência é medida pela troca com o outro. Por uma porta fechada nada passa. Por uma porta aberta tudo pode entrar e sair” (JARDIM, 2011, p. 57).

Pessoas, na pessoa, entre pessoas. Na clínica, passamos a desqualificar as imaginações passionais e a utilizar da imaginação ativa e criativamente de muitas maneiras, inclusive através de uma espécie de meditação interativa, exercícios de duração entre analisando e analista, desde o qual ambos contemplam a vida em acontecimento no corpo, buscando sua imanência, a presença que os coloca em devir, buscando também a passagem assignificante das dores emocionais e afetivas, sempre que possível, abrindo assim os ouvidos ao canto do necessário.

A seguir veremos o exemplo deste exercício imaginativo de uma ação criadora de saúde, que requer a prática de um analista capacitado, apto a avaliar previamente a condição clínica de cada analisando e pronto para realizar a condução de maneira segura. O exercício pode requerer mais ou menos

repetições em intervalos determinados pela relação terapêutica, de acordo com a persistência dos significantes e imagens fantasmáticas envolvidas.

Começávamos com um momento de decompressão, em que os olhos se fecham e o corpo passa a ser notado da maneira como se encontra, enquanto ondas calmas de autopercepção são sopradas com a respiração desde a cabeça, pescoço, ombro, braços mãos e dedos, peito, costas, abdome, genitais, pernas, panturrilhas, pés e dedos dos pés. E retornam com o recolhimento da respiração.

“Respirar nos permite interagir com o espaço tridimensional por meio das correntes cinéticas que compreendem o princípio do suporte muscular interno, ao mesmo tempo nos proporciona diferentes atmosferas, ou humores pessoais”. (VALLE e SASTRE, 2021)

Sentindo, assim, a respiração e o corpo repetidas vezes, sem qualquer intenção de alterar o tônus muscular ou a velocidade de seu fluxo, analista e analisando podem ter percebido seus pontos de tensão, suas inquietações motoras e mentais, as compressões e, a partir disso, se escutar. Ou seja, notar o tônus muscular da cabeça aos pés, e permitir soltar, junto com o ar, toda a musculatura do corpo. Para, Valle e Sastre (2021), *“Um suspiro longo pode nos fazer crescer e ampliar o espaço que o corpo estava ocupando até então”*.

Cada vez que o ar escapa, o analista incentiva que o corpo se entregue mais e mais à superfície onde está, seja uma cadeira ou colchonete, como se ali estivesse derretendo, se liquefazendo. Este passo é importante para que se ultrapasse qualquer receio de “perder o controle”, ou a “urgência” de manter-se em um constante estado de alerta. É, sem dúvida, um exercício de decompressão, de entrega e de abertura para um corpo comprimido, e um preparo e uma aproximação para um corpo-artista, um corpo aberto.

Mantendo ambos a respiração e a soltura dos músculos do corpo, o analista pode conduzir o analisando a trazer para seu palco mental, ou seja, para sua imaginação, algum dos sentimentos que estejam na base dos sintomas e dos ressentimentos. Pedindo ainda para que o analisando observe quais são as reações automáticas no seu corpo diante desta aproximação, se está havendo, por exemplo, alguma reação desconfortável ou alguma sensação de retraimento, fechamento, tensionamento muscular etc.

Em caso afirmativo, o analista pode sugerir para que o analisando note que está em segurança e que aqueles sentimentos são atualmente resíduos de memórias e produções imaginárias. E, a partir disso, caso o analisando sinalize que o desconforto causado pelas lembranças é suportável, incentivá-lo a abandonar as resistências mentais e musculares que geram a tensão, e a abandonar também o esforço em tentar banir ou expulsar aqueles desconfortos trazidos pela imaginação e pelas memórias afetivas.

A partir disso, ao invés de se posicionar enquanto um opositor dos desconfortos gerados, o analisando é encorajado a colocar-se como um anfitrião que se dispõe manter o corpo disponível, aberto a receber essas sensações e sentimentos dolorosos, inconvenientes, desagradáveis. Com vistas a afirmar estes desconfortos, o analista solicita que estes sentimentos possam buscar expressão em partes específicas do corpo, e pergunta se o analisando está experimentando, por exemplo: um aperto no peito, mãos formigando, pressão na cabeça etc.

Caso estes desconfortos produzidos pelo imaginário encontrem a ambiência possível e suportável no corpo, o analista pode seguir então buscando os meios de destituir de potência a tensão experimentada pelo analisado, pedindo para que aquele desconforto, agora manifesto corporalmente, possa se expandir para além daquela região onde se expressou, se espalhar e diluir pelo corpo, até circular por ele todo, até que possa encontrar a superfície da pele.

Isto pode levar algum tempo e nem sempre será possível em uma primeira tentativa. Durante esta circulação tanto fisiológica quanto imaginária, capaz de abrir espaços, liberar e descomprimir o desejo ali investido, pode-se pedir ao analisado que procure se focar apenas nos desconfortos físicos gerados pelo sentimento original. De modo que este perceba que as imagens, os valores e julgamentos que sempre o acompanharam, foram justamente aquilo que mantiveram o desconforto coagulado e banido, longe de encontrar passagem e expressão. Assim, a imaginação passional e suas ações reativas, passam a ser desqualificadas pela ação criadora de passagens e saúde.

Como espaço, também, de produção de si, é bom lembrar a instabilidade das percepções e suas subjetividades, ou seja, que o espaço-corpo está em constante transformação (...) um constante jogo móvel de relações transcorrendo esse tecido conjuntivo. (VALLE e SASTRE, 2021)

Com a mudança do espaço fisiológico e imaginário (PALUDO, 2015), aquele ressentimento original contido e banido na vida, passa a ser acolhido, vivido e desvalorado. E, uma vez assignificante, disponibiliza-se enquanto potência coagulada que, no imedi-ato (BENE, 2007), passa a ser liberada como desconforto físico, um desconforto que começa a diluir, circular e se espalhar pela vastidão territorial do corpo, até encontrar a porosidade da pele e transpirar. Criando novas fibras na musculatura emocional através da superação de si (NIETZSCHE, 2001).

Geralmente, exercícios como estes são acompanhados de uma sensação de alívio, triunfo e prazer. Com este tipo de experiência clínica, o analisando poderá, dali em diante, praticar o tipo de manejo necessário para a libertação de seus ressentimentos no dia a dia; tanto no corpo, que se exercita em manter-se aberto mesmo frente às reações automáticas que o fazem fechar, quanto na imaginação, que deixa de ser uma instância passional, onipotente e imperceptível, passando a ser reconhecida na produção de imagens mentais dramáticas e romantizadas, estas que sustentam e aumentam a tensão entre “aquilo que não é permitido sentir” e “aquilo que precisa ser sentido”.

Com a prática mais ou menos constante destes dois exercícios, a passagem de novas dores emocionais assignificantes pelo corpo torna-se algo mais facilitada já no imedi-ato (BENE, 2007) do acontecimento que a provocou, disponibilizando, também imediatamente, o potencial para a ação. Este que, ao encontrar passagem e expressão, não é mais reconduzido enquanto acúmulo de tensões que se coagulam em ressentimento.

Com isto, aquele corpo, outrora automaticamente tensionado pelas ações reativas da catatonia formal, ao distensionar-se intencionalmente, exercitando-se em permanecer distensionado, retirando o mastro que sustenta o espantalho, desfaz a tensão muscular que sustenta a imaginação passional, liberando as forças ativas, agressivas, alegres e leves de uma ação criadora, é a prática e a liberação de um corpo-artista cuidando de si mesmo, produzindo assim o nosso primeiro imunizante: o corpo aberto. Para Paludo (2015):

É possível ainda pensar essa arquitetura interna em relação à arquitetura externa do espaço (...), percebe-se que o interno está em constante diálogo com o externo, seja a percepção interna e externa, o espaço interno e externo ou outras relações que sejam significativas para o ator-bailarino.

Por sua vez, o embuste da miragem é descoberto quando a ação reativa da imaginação passional passa a ser notada, desinvestida e desqualificada pelo uso da razão e da intuição (SPINOZA, 2016), estas imediatamente recuperam a imaginação enquanto um brinquedo seu. E assim encontramos a prática e o exercício mental não de um sujeito, mas de um ator-dançarino, que sabe criar e dançar com a própria imaginação, ao invés de estar assujeitado por ela. Ação criadora que produz o nosso segundo imunizante: a mente aberta.

Por fim, as emoções até então aprisionadas em ressentimentos, perdem seu significado semiótico e realizam sua passagem inocente pelo corpo, seja em forma de dores ou prazeres. Através desta passagem o potencial de agir é liberado na ação criadora, e se efetua na superação de si (NIETZSCHE, 2001). Isto completa a prática do microteatro, capaz de produzir o nosso terceiro imunizante: as emoções abertas.

Na reunião dos três imunizantes, as dissonâncias no corpo, na mente e nas emoções passam a se afinar, em ressonância com o canto do necessário, e então é possível se experimentar enquanto simples cena em ação. Com o trabalho clínico guiado por esta vacina, os analisandos puderam se dar conta, não apenas em um âmbito mental, de que as capturas às quais estavam submetidos relacionavam-se principalmente a um modo de agir e pensar (imaginar) presos à catatonia formal.

E reconheceram também que nesta catatonia das formas prontas, as ações criadoras de saídas para a própria vida não acontecem, e a procrastinação ou as ações finalistas tornam-se a principal expressão das forças reativas daquela vida, quando é comum que a pessoa se dê conta do seu estado físico, emocional e mental, mas siga se refugiando na passividade da ação e em uma postura reivindicativa diante do mundo, sonhando com o dia em que as condições exteriores propiciem aquelas mudanças reais que ela não conseguia se dispor a fazer.

Nisso, torna-se igualmente evidente um sub-aproveitamento das funções mentais e físicas, onde o excedente de “vontade de potência” (NIETZSCHE, 1981) que não encontrou sua expressão, se coagula e vai fabricar os sintomas e desconfortos, na imaginação e no corpo. A função destes sintomas seria, portanto, criar um incômodo capaz de impulsionar novamente aquela vida para sua expressão plena, algo que em geral não acontece espontaneamente, então,

o analisado se dá conta de que cabe a ele realizar os movimentos iniciais, geralmente dolorosos, que curariam estes sintomas, criando as saídas para o seu viver. É neste momento que as miragens da imaginação passional perdem a força, também e principalmente, no cotidiano. E aquela vida começa a descobrir a alquimia que a faz se erguer ou se rebaixar, encontrar-se em ressonância com o necessário que fortalece, ou perder-se nas dissonâncias das necessidades que enfraquecem, tornando-se uma farejadora dos rastros da própria potência.

A partir deste ponto, há um universo vasto, uma multiplicidade de mundos, para que cada um possa explorar e experimentar à sua maneira. Alguém poderá encontrar, por exemplo, a alegria suprema simplesmente voltando a andar de bicicleta, dançando, cantando, indo à feira, brincando com o cachorro, se reencontrando com velhos amigos, fazendo novos, mudando sua maneira de se relacionar consigo e com os outros, retomando seu tempo próprio etc. Mesmo aquilo que já foi por muitas vezes conhecido, deixa de ser cansativo, e pode ser experimentado como algo novamente interessante, e enquanto os nomes são esquecidos se volta a ouvir os pássaros.

Com isso, a pessoa também poderá perceber, com maior nitidez, que todo retorno ao sedentarismo, ao utilitarismo, à passividade da ação e à procrastinação são mantidos pelo imaginário reivindicativo, este que puxa toda atenção de volta ao “mundo interno” e o coloca sempre em função de um “mundo exterior”. A partir disso, poderá desobedecer a estas demandas que produzem tristeza, desânimo, tédio, isolamento, medo imaginário, culpa indevida, a vergonha de si, o ciúme obsessivo etc. E retomar o caminho das ações criadoras, sempre se lançando ativamente em um novo começo, um movimento inicial, uma roda que gira por ela mesma (NIETZSCHE, 2011) - no exercício de cuidar de si que pode ser retomado várias vezes por dia.

Outra contribuição imensa para a saúde e para a vida, vinda diretamente do jogo teatral, e que pode ser também inspiração para a clínica, está no: “*brincar com a mesma seriedade das crianças*” (NIETZSCHE, 2011), ser capaz de tornar-se outro, de afinar-se com os devires criança, mulher, ancestral, animal, vegetal, molecular, cósmico (DELEUZE e GUATTARI, 2012)... Para isso, Alcântara (2013) nos recomenda uma busca: “*há a busca pela verdade cênica, que se*

refere à sinceridade, ao envolvimento, à disponibilidade, à atenção, ao engajamento com que o ator elabora o seu jogo cênico (...)”.

Por isso, não se trata de imitar, mas tornar-se, de entrar em devir-isto-ou-aquilo, de passarinhar, de passear por este jogo sincero com os devires, de encarnar e estilizar a própria ação criadora, dar novos rumos para as cenas, passagens e paisagens. Para Guatarri (2007, p. 21), “o conjunto dos campos “psi” se instaura no prolongamento e em interface aos campos estéticos”. Por isso, não mais partir de personagens prontos, mas das multiplicidades que se manifestam neste ou naquele modo da potência, manifesta nesta ou naquela experiência estética microteatral em acontecimento, experimentada por aquela perspectiva singular que não atribui significado.

Ou seja, uma vida caleidoscópica que tem real interesse no futuro imediato, que não quer se fixar no passado de modo ressentido, mas lançar-se a partir das forças contidas nele, uma vida em ação que deseja ser leve, rir, brincar, dançar e fazer alianças com todas as cenas inocentes da realidade imanente disponíveis para aumentar este desejo; uma vida capaz de fluir como o rio sem barragens, a desaguar necessariamente no oceano das produções “mais ou menos” constantes de alegrias ativas (DELEUZE, 2017).

É este o processo de educação informal de que falávamos há pouco, uma auto-educação deformativa e uma real auto-ajuda sob a perspectiva da saúde. Auto-ajuda esta que não depende de certos livros, treinadores, ou outro tipo de condutor externo da ação, que não seja a própria relação daquela vida com as multiplicidades em devir que a constituem e transversalmente a atravessam.

“*Ocupar-se, ao invés de se preocupar*”, concordamos com Sotiguy Kouiaté nas palavras de Jardim (2011), o mundo volta a ser um imenso parque de diversões, desconhecido e repleto de interesses, um lugar onde é possível voar com as próprias asas, jogar com os acasos, se divertir com eles, e correr o risco de ainda viver.

Assim, não precisamos nos ater ao exercício clínico que aqui foi experimentado, apenas uma criação, um exemplo prático. De como é possível transmutar a clínica em um afinador artístico, criador de saúdes, instrumento de desassustar, desculpabilizar, desenciumar, desavergonhar etc. Através de um jogo de ressonâncias coletivas comuns entre analista e analisando e destes com seus mundos necessários. Onde se traça a linha entre as artes e as saúdes para

uma prática de si que disponibiliza aos artistas microteatrais, a possibilidade de se beneficiarem da “grande saúde” (NIETZSCHE, 2001) que a arte de viver suas vidas produz.

2.9 – Um exercício prático de microteatro que se fez apresentação

Pela ocasião da defesa desta pesquisa, optamos por criar um exercício de microteatro que pudesse convidar os participantes a experimentar aquilo a que se propõe, extrapolando as discussões teóricas, alcançando sua prática. O texto a seguir foi narrado pelo autor, no início do rito de defesa, realizada através de vídeo-conferência:

Participaremos agora de uma peça de teatro imaginária. Para desfrutá-la, peço a todos que fechem suas câmeras e microfones, fechem também seus olhos, abram bem os ouvidos e procurem saborear a sonoridade das palavras...

O microteatro surge de uma ideia básica: de que toda nossa experiência pode se resumir a cenas em ação. Isso mesmo, cenas e ações inocentes, sem nomes, significados, finalidades ou funções.

Tão somente cenas em ação, com suas luzes e sombras, intensidades e movimentos, cores, sons, aromas, sabores que se experimentam.

Quando olhamos para cima, lá vemos uma cena em ação se desenrolar, ao olharmos para os lados, o mesmo acontece. Nada, nada está parado!

Se buscamos em um microscópio ou nas lentes de um telescópio, ali também experimentamos, mais cenas em ação!

Não bastasse e, também nós, somos compostos deste palco da natureza, nós também: cenas em ação...

Alcançar, no entanto, a inocência e a simplicidade de não nomear, de não atribuir um significado a estas cenas em ação, é exatamente o jogo do microteatro: retornar à inocência do acaso que nos trouxe juntos, hoje, aqui.

Você conseguiria revisitar agora, a rede interminável de acasos que te trouxe a este encontro? (...)

Nesta perspectiva microteatral, onde tudo se faz caleidoscópico, é possível notar as ações naturais do nosso corpo, entrando em relação direta de troca com as ações da natureza que o cerca.

Com a pesquisa, vimos que desta experiência, costumam brotar saúdes, inspirações artísticas, criações intelectuais e outros tipos de superações de si.

Assim, o ator microteatral, que pode ser qualquer um de nós, no momento em que se dispõe a jogar, pode também se beneficiar das saúdes, que esta arte de viver produz.

O caminhante, Antonio Machado versa que é caminhando que se faz o caminho. E se é assim, no teatro: é jogando que se faz o jogo. Por isso, a partir de agora, eu os convido a jogar um pouco. (...)

Deixe seus pés descansarem bem plantados no chão...

Ajeite sua postura para maior conforto, mantendo a coluna naturalmente ereta, sem esforços...

Ainda de olhos fechados, vamos sentir a presença de todos aqui, juntos... apesar das nossas distâncias geográficas.

Quando eu contar até três, Vamos respirar fundo, preenchendo os pulmões, e mantendo o ar preso por alguns instantes... 1,2,3... puxou... prendeu...

Agora, vamos soltar, gentilmente, produzindo uma sensação de alívio, como se acabássemos de receber uma boa notícia... Ah, que alívio!

Esvazie completamente os pulmões, respire um pouco...

Mais uma vez, vamos juntos em 3, 2, 1... preenchendo os pulmões, prendendo o ar e soltando devagar ... que alívio!

Faremos isso mais uma vez... em 3, 2, 1, puxou, prendeu e soltou....

Muito bem!

Mantenha os olhos fechados e a concentração na respiração, e vamos sentir toda a consistência e extensão do nosso corpo:

Sinta a cabeça, deixe a boca pender levemente aberta, soltando os músculos da face, do pescoço... soltando os ombros, braços, mãos e dedos. Fazendo os movimentos espontâneos que o corpo estiver pedindo, soltando também o peitoral, as costas, abdome, pélvis, pernas, pés e dedos dos pés...

Mantenha sua concentração no corpo e na respiração daqui por diante, respirando no seu ritmo natural.

Toda vez que o ar escapar, aproveite para soltar junto com ele todos os músculos do corpo, a cada nova respiração um pouquinho mais você vai derretendo no lugar onde está... isso... Permita que seu corpo se distensione, se abra, para que a mente também possa fluir solta e à vontade com as emoções...

Vamos nos dar a rara oportunidade de visualizar as cenas particulares que se desdobram também em nossas mentes, com todas as suas produções espontâneas: que tantas vezes são compostas pelas nossas preocupações cotidianas, julgamentos, a pressa, previsões de futuro, lembranças aleatórias,

auto-exigência, reclamações, pessimismo, otimismo, textos prontos e repetitivos, dramas cotidianos, romantizações e etc.

Deixando sua mente produzir as cenas que quiser, vá saindo deste palco, afastando-se como quem busca agora um lugar distante entre as poltronas do teatro...

Assim, de longe, deixe que a mente siga te apresentando todas as imagens que ela bem quiser, deixe que faça todas as exigências e cobranças, enquanto você simplesmente assiste sem se envolver, como quem está quase dormindo e sem grande interesse.

Enquanto isso, continue soltando junto com o ar todos os músculos do seu corpo. Deixe a mente falar o que quiser...

Agora que corpo e mente fizeram seus movimentos de liberação de fluxos... gostaria de te convidar a brincar de esquecer:

Volte toda sua atenção à respiração e se permita esquecer um pouco de si, da sua história e trajetória... como criança brincando, invente que esqueceu até do seu nome, também do nome das coisas...

E, desmemoriados, vamos juntos receber algum silêncio...

Que estranho é, desde o palco do silêncio, poder ouvir ruídos, timbres, sonoridades... Escute (...)

Escute ainda mais... Apenas escute tudo isso que não tem nome e que você não sabe o que é (...)

Perceba que, além de escutar, você também pode farejar, buscar os aromas que te visitam nesse instante (...)

Sem pressa, procure pelos cheiros no próprio corpo, em algo próximo, no ar...

Não é incrível que, em meio a tudo isso, você ainda é capaz de sentir seu corpo e sua presença. Estar aí, como artista e espectador de tudo isso...

Nesta manhã de primavera, sinta os olhos como flores querendo se abrir, e já que elas querem, vamos nos permitir...

Enquanto se abrem gentis as pétalas dos olhos, ainda atentos aos demais sentidos, deixamos a luminosidade nos visitar como pela primeira vez. Receba as cores, movimentos, nuances, linhas, profundidades, espaços, preenchimentos, sombras e luzes ao seu redor...

Serei também um composto destes movimentos, espaços e preenchimentos, sonoridades e aromas, serei estas sensações todas que se experimentam?

Cenas, em uma cena entre outras cenas.

Ações, em uma ação entre outras ações.

Enfim, aqui estamos, juntos, cenas em ação e nada além...

Viva a natureza, viva os bons encontros, viva o devir!

Sejam bem-vindos ao microteatro.

Muitíssimo obrigado.

Daqui em diante, durante a a sequência deste encontro, talvez possamos nos permitir seguir com esta brincadeira, com este jogo do microteatro, nos experimentando enquanto somos experimentados, sem intenções prévias, representações, nomes, interpretações ou significados.

2.10 – O microteatro em um ateliê virtual de desmontagem e desconstrução

Além das ressonâncias coletivas comuns experimentadas na clínica psicológica e no rito de defesa do mestrado, ainda no início de 2020 surgiu também a preciosa ocasião de encontros on-line no Ateliê de Composição e Montagem proposto pela professora Silvia Balestreri, orientadora desta pesquisa, no programa de pós-graduação (PPGAC/UFRGS), a fim de que experimentássemos na prática criações derivadas desta pesquisa.

Embora as atividades teatrais em modo presencial estivessem impedidas pela pandemia, linhas de fuga intensivas se deram a partir do acaso inteligente e, junto com as atrizes, atores, dançarinas e dançarinos participantes, pudemos buscar meios de produzir saúdes a partir de exercícios, experimentações e criações - artísticas, poéticas e filosóficas - direcionadas a nós mesmos. Uma rede de conexões alegres, onde coletivamente diluímos um pouco do peso daquela imensa tristeza e medo provocados pela pandemia. Foram quinze encontros ao todo, realizados uma vez por semana, com cerca de três horas de duração cada. No período entre 08 de junho e 14 de setembro de 2020, contando com quinze participantes.

Como os encontros se deram nos primeiros meses da Covid-19, estávamos todos no período inicial de adaptação às exigências do isolamento social e ao uso massivo de tecnologias de vídeo conferência para aulas remotas, apresentações teatrais, home office etc. Lembro-me do profundo sentimento de tédio, angústia e de todo clima de incertezas que rondavam aquele período. E, por mais que ainda não saibamos ao certo, ninguém fazia sequer a mais remota ideia de quais seriam os efeitos físicos, emocionais e mentais promovidos por aquele isolamento social repentino e por tantas horas de exposição na frente de telas luminosas. No teatro, especificamente, surgia a dúvida se uma apresentação por vídeo conferência poderia ser chamada de teatro, questão esta que também permeou alguns de nossos encontros no ateliê, trazendo consigo dúvidas a respeito de editais e de qual seria o futuro próximo daqueles profissionais, como iriam se reinventar, se sustentar etc.

Partindo desta breve contextualização que revela o clima de insegurança e incertezas, espalhando-se para muito além das consequências daquele já “não

tão novo” corona vírus, talvez se possa notar que estávamos imersos em um cenário que mereceria todo o cuidado possível com a saúde, uma vez que as fontes de adoecimento eram as mais abundantes, variadas, distribuídas e contagiantes possíveis. Havia um imenso problema real! E a “vacina” que agora se encontra aqui “mais ou menos” descrita, entrou em sua fase de testes.

Nada destes textos havia sido escrito, e o único guia para tais pensamentos que tanto se desenvolveriam no improviso do ateliê era um poema filosófico. Aquele que agora introduz o capítulo dois. Considerei, desde o início, que toda a pesquisa se encontrava condensada ali, chegamos a avaliar a possibilidade de entregar apenas o poema para a qualificação do mestrado. E, por mais que esta ideia ainda nos pareça interessante por diversos motivos, decidimos que algum complemento ao redor daqueles versos seria bem-vindo, no intuito de explorar melhor as galhofas ali contidas. Pode-se dizer então que estes são textos periféricos de uma pesquisa rizomática brotando desde aquele micélio: o poema filosófico tecido por suas hifas em verso, que foi a primeira resposta à nossa questão de pesquisa: como o artista pode se beneficiar das saúdes que sua arte produz?

Ali, nos primeiros encontros do ateliê, nos deparamos com o desafio de buscar juntos os meios de evitar modos de vida que nos conduzissem ao adoecimento, não apenas físico, como também mental e emocional. Com o poema filosófico em mãos, ideias embrionárias acerca da produção de saúdes através da arte, com muita brincadeira e riso, somados ao desejo intenso de jogar com isso, começamos a investigar se antes de nos lançarmos em um ateliê de montagem e composição, não haveria primeiro algo a ser desmontado e decomposto em nós.

Notamos juntos que sim, e que talvez este seria o trabalho mais difícil, porque a primeira coisa a se desmontar seriam as frustrações advindas de um fluxo de vida interrompido pela pandemia, bem como as intencionalidades e finalidades idealizadas que cada um trazia consigo para aquela experiência em grupo. O ateliê, entregue ao acaso e ao improviso de onde surgiu, passou a ecoar sua voz coletiva, originada do fluxo de intensidades emergentes do encontro, nos apontando o sentido necessário para a liberação das forças ativas de criação em cada um de nós.

Em primeiro lugar, o ateliê nos propunha o desafio de permanecer enquanto um espaço inútil, território nômade onde pudéssemos nos debruçar no solo das inutilidades, e deixar que dali brotasse espontaneamente algo de interessante, não para alguém de fora ou para atender a algum objetivo geral, institucional ou pessoal, mas para a vida em nós, algo para a nossa sanidade.

Assim, começamos o primeiro encontro fechando os olhos e nos entregando a uma contemplação das sonoridades mais distantes que cada um pudesse captar, a partir de suas casas e espaços particulares. Naquele espaço inútil, também passamos a perder tempo buscando ressonâncias entre os sons e o ouvido, sem a pretensão de atribuir a isto qualquer significado ou utilidade, mas sentindo cada sonoridade reverberar pela extensão do corpo.

Falando por mim e me valendo dos comentários de outros participantes, era como se aquilo de “farejarmos juntos a escuta” imediatamente estivesse nos aproximando, e nos colocando presencialmente em uma mesma sala de ensaios. A imagem inicial de que a distância geográfica seria um problema insolúvel, começava a ser desacreditada, desmontada, decomposta, solucionada.

Logo pudemos nos conhecer um pouco mais e trocamos longamente a respeito das experiências de cada um na dança, no teatro, na pesquisa e com a pandemia. Fiz a leitura da primeira estrofe do poema filosófico que houvera escrito e depois deixei que as palavras falassem acerca daqueles pensamentos, buscando desmembrar as ideias ali contidas, e juntos pudemos devanear com elas trocando nossas impressões.

No segundo encontro, nos sentíamos um pouco mais prontos diante daquele horizonte se abrindo para as desmontagens e decomposições do nosso ateliê, notei que seria necessário trazer uma perspectiva mais precisa e rigorosa capaz de nortear as práticas vindouras e situar cada qual diante do que estaríamos fazendo e do porquê faríamos. Optei adiante por uma transcrição deste momento da minha fala no ateliê, uma espécie de resumo antecipado do que viriam a ser estes textos da pesquisa:

“A arte faz o quê com teu corpo, com a tua vida, ela rebaixa, ela oprime, ela machuca, ela adocece? Ou ela faz com que você se sinta elevado, com maior potência de criar, ela retorna para você como uma intensidade alegre produzindo mais arte? Tem uma passagem do Deleuze que eu não vou saber exatamente onde ele traz isso, mas diz que a única função da arte é produzir mais

arte. Então, quer dizer, quando você se depara com uma paisagem, que não é exatamente uma arte, é uma paisagem, ou quando você olha para uma montanha, ou observa um pôr-do-sol, um pássaro, um peixe, aquilo pode te provocar certas emoções para a produção de arte. Eu acho que quando a gente lê um texto de literatura bem escrito, quando a gente consegue alcançar uma pintura que nos toca de alguma maneira, aquilo produz uma intensidade, uma reverberação e também uma ressonância. Então isso vai produzir mais arte, e a ideia é justamente esta: que a arte seja manancial para mais arte.

Mais importante é saber: como essa experiência estética ou essa experiência sonora ou essa experiência tátil funciona para mim, o que que isso desperta em mim e o que que isso faz reverberar dentro de mim. Então, às vezes, sei lá, um teatro de sombras em que você brinca com uma criança pode ser uma produção artística incrível como, de repente, uma hiperprodução megalomaniaca pode não tocar nem um pedacinho do teu coração e aquilo realmente não fazer nada em relação a tua vida. Então, quando a gente tenta propor esta pergunta: como é que o artista pode se beneficiar da saúde que a sua arte produz, estamos falando disto: Ao invés da gente se ligar a coisas que são formais e que, de repente não tem intensidade alguma, é desfazer-se destes formalismos para tentar encontrar, por detrás disso, a vida que flui ali, a experiência que acontece ali.

Então, depois deste nosso momento de partilha inicial e de descompressão, eu gostaria de propor uma outra música, de uma outra maneira, pra gente abrir os ouvidos e criar novos tímpanos, que é o que a gente está fazendo aqui, e vamos propor também uma outra atividade pensada para o dia de hoje, junto com a leitura da continuidade daquele poema. Então, todo o caminhar nosso aqui tem a ver com um percurso de desconstrução, num primeiro momento, ou seja, de desmontagem já que falamos do nosso ateliê, um ateliê de desmontagem dessa estruturação da realidade, a realidade não mais se estruturaria a partir de uma rigidez pré-estabelecida que é de cunho moral, mas sim buscaremos, o tempo todo, farejar (e aqui já estou dando uma dica do que vai acontecer hoje), farejar as intensidades que nos chegam, farejar um pouco aquilo que tem a ver com o que produz saúde em nós, o que nos adocece, o que nos enfraquece, o que nos fortalece.

É nesse sentido que a gente vai abandonando uma visão moral e estruturada do saber e do conhecimento, inclusive sobre teatro e talvez principalmente sobre teatro, mas também sobre as artes e outros conhecimentos de forma geral. E, migrando, finalmente para um conhecimento que tem a ver com uma passagem, com nos tornarmos ser de passagem, ser da experiência: essa perspectiva que simplesmente e legitimamente conhece e toca o real. Como no livro da professora Marilena Chauí, a nervura do real, nós também somos extensões nervosas da realidade, somos nervos expostos da própria natureza, então, cada qual vai ter o seu ponto de acesso perceptivo, seu ponto de acesso sensível e o seu modo de conhecer a realidade.

Então este conhecimento ele não é formal, mas ele é necessariamente intensivo, e eu acho que é isto que tem a ver com esta discussão de que, por exemplo: “isto aqui que a gente está fazendo é teatro?” Depende, se for é um teatro que não tem nenhuma formalização, tem alguma coisa que é se compor com o coletivo dentro de nós, criar um movimento social dentro de nós, criar aliados e “intercessores” dentro de nós, localizar na realidade que a gente experimenta aquilo que nos serve e aquilo que aumenta a nossa potência e aquilo que nos faz decair ou ficarmos presos numa espécie de repetição tediosa do mesmo. Então isso é o nosso objetivo aqui: conquistar uma espécie de libertação destes formalismos que nos engessam e encontrar, para além deste gesso, uma experiência livre e autêntica realmente.

Nietzsche diz algo assim: que a Terra é uma pista de dança, ela é um lugar leve, não é a gravidade que importa. A gravidade já tem mais a ver com o pensador que pensa a gravidade, que já está preso em um sentimento de gravidade. E muito menos a leveza a gente vai encontrar nesse voo pelos ares, que muitas vezes tem a ver com uma busca pela transcendência. A nossa busca é justamente encontrar um sentimento da terra, é pisar na terra, não é transcender nada, ao contrário, é encontrar a imanência da nossa presença aqui. Ou seja, há uma leveza que se produz, e eu vejo que não é por escolha do tipo de livre-arbítrio, mas que se produz por uma conquista de si, pela conquista de uma liberdade que, de outra maneira, estaria roubada através de valores sociais prontos.

Então, quando achamos que se pode escolher entre “isto” ou “aquilo”, a gente esquece que, por detrás desta escolha que aparentemente é livre, existe uma captura do desejo que nos faz apenas ficar dentro de um quadradinho escolhendo entre “isto” ou “aquilo”, mas não trazendo a nossa forma de construir a própria vida, de estilizar a própria existência e de dizer assim: não, a leveza não está exatamente no ar, nessa transcendentalização, que busca alguma coisa para além de nós mesmos, mas ela pode estar justamente naquilo que somos, numa liberação dos fluxos que hoje se encontram condensados. Então, na arte é a mesma coisa, será que os críticos de arte, em sua maioria, conseguem olhar para uma produção artística e enxergar além da técnica? E enxergar além dos padrões teóricos que definem aquela técnica ou aquela produção? Será que eles se deixam ser tocados?

É mais ou menos como naquele filme *Ratatouille*, em que, de repente, o personagem que era ultracrítico vai ao restaurante e o ratinho produz o *ratatouille*, ele come aquilo e tem uma explosão de sabores que o arrasta para a infância, quando a avó ou a mãe dele preparava aquele prato, e ali o coração dele abre. E essa semana me veio uma fala assim, alguma coisa passou por mim e disse: “A flor quem mais dói para se abrir é o coração humano, cada pétala é um parto”. Então, aqui a gente está para passar uma certa dor? Está! Mas não é uma dor sem sentido, é

uma dor que faz com que a nossa sensibilidade possa finalmente fazer desabrochar essa flor que é o nosso próprio coração. Como o dele também, lá no filme do Ratatouille, que tinha o seu coração de pedra, petrificado pela crítica e, de repente, ele foi tocado por um sabor que o levou imediatamente para um lugar de extrema intensidade, aonde tudo talvez tenha começado. E ali o artista encontra, o artista crítico, encontra a saúde que sua arte produz.

E eu acho que é mais ou menos isso, a gente aqui está fazendo um ratatouille, está tentando ver o que é que toca o nosso coração e os nossos afetos com leveza, com riso, com informalidade e, ao mesmo tempo, com rigor, não é um vale tudo, pelo contrário, tem um rigor muito grande aqui, tem uma precisão muito grande no que a gente está buscando, é justamente isso: é o foco na intensidade, o que é que está passando através de mim, que está vivo, que está fazendo minha potência aumentar, a minha alegria crescer, e a minha vida transbordar. Como é que, assim, eu percebo que saio de um buraco onde estou repetindo sempre os mesmos padrões e passo a encontrar de novo a alegria de viver, criando sentidos para minha própria existência. Então, do meu ponto de vista, a arte talvez tenha aí também essa função”.

Na sequência deste encontro, pudemos ouvir a música medo da chuva, de Raul Seixas (1974) e trocar nossas impressões a partir dela, o desejo era fazer do ateliê uma “máquina de desassustar” diante do viver em devir e, também, de liberar as forças ativas de criação. E, assim, seguimos com a leitura do trecho do poema que coincidia com a ideia trazida na canção: “dançante vem, vem e dança, larga aí teus medos, a antevisão de fantasmas...” Em seguida, tivemos uma breve troca acerca das impressões que os versos suscitaram, e propus então a seguinte atividade, aqui transcrita:

“O que acontece conosco? Acontece que a gente fica muito preso à imagem visual, à uma estética-imagética, a gente fica preso na visão... e a visão é o sentido “mais rápido” que a gente tem. Então, ou estamos olhando alguma coisa, ou estamos nos gabaritando a partir dessa experiência visual. E essa área do

cérebro fica ativamente requisitada, o tempo todo e, nesse ponto, outros sentidos podem estar negligenciados, sendo deixados de lado. Na experiência do ateliê passado, nós começamos a desqualificar um pouquinho a visão e colocar nossa atenção na audição, nos ouvidos, naquilo que a gente está escutando, certo? E hoje, a ideia é que possamos nos encontrar com o sentido “mais lento” que a gente tem, que é o “olfato”.

“O olfato também pode estar muito esquecido, justamente porque depende de uma atenção voltada para ele. Os cães

farejadores, por exemplo, conseguem concentrar muita atenção no faro. Então, para mim, o ato de farejar se diferencia do olfato, é como se pudéssemos abrir os olhos do olfato, os olhos olfativos. Olhos esses que geralmente estão bastante fechados porque nós vivemos em um mundo muito imediatista, muito imagético. Então, a gente não “perde tempo” cheirando as coisas, farejando as coisas, e o olfato acaba sendo negligenciado. E eu estou aqui com a ideia, de que poderíamos ter um controle eficaz da nossa ansiedade, se nós dedicássemos mais atenção ao olfato”.

“Então, a proposta, não só agora como para a semana é que a gente pudesse manter a atenção voltada para o farejar, que a gente possa sair à caça de perfumes, como quem sai à caça de borboletas. A gente vai sair à caça de perfumes, cheiros, aromas, não só os que agradam, mas também os que não agradam, como se a gente só pudesse conhecer o mundo através do olfato. Então, vamos dar bastante importância ao nosso olfato através dessa vontade ativa de farejar o mundo. Isso vai fazendo com que a gente crie um protocolo de experiência, dentro do qual se torna possível abrir esse sentido olfativo e até treiná-lo numa certa dimensão”.

“Talvez, muitos dos cheiros nos passem despercebidos, justamente porque a gente não está tendo aquele tempo de ficar ali farejando, de ficar ali desfrutando e degustando desse aroma. Então, como todos nós somos, vez ou outra, tocados pela ansiedade, eu percebi pela minha experiência particular e também na clínica que: quando eu propunha essa ideia de nós podermos colocar o foco de atenção no faro, imediatamente parecia que o mundo entrava em um outro tempo, em que a gente podia degustar com maior tranquilidade da própria vida. Então, a gente escapa um pouco da imagem, deste monte de movimentos de imagem, e sai também um pouco deste monte de representações imagéticas e entra em um lugar que é apenas olfativo. Então, uma ideia que surgiu hoje de manhã conversando com a Silvia é que, cada um, onde estivesse, pudesse vasculhar, farejar, encontrar algum aroma, se compor com algum cheiro e ficar ali, degustando um pouco deste aroma, encontrando o tempo que é preciso ter para chegar no fundo deste aroma, para realmente degustar este aroma”.

A proposta de “farejar” o mundo, justo quando respirar tornava-se uma atividade mentalmente monitorada e potencialmente perigosa, se fez uma provocação alegre ante à preocupação, que gritava em nosso imaginário: “Não, não fareje sua bergamota, ela pode estar com Covid”. Quando retornamos da caçada de aromas e trocamos nossas impressões, pudemos dialogar com a ideia de que o exercício de farejar nos trouxe a liberdade de respirar sem culpa em nosso espaço seguro de confinamento, isto nos permitiu alcançar novos tempos, que não apenas o tempo despótico e apressado da imagem-visão e do

produtivismo. Uma experimentação que seguiríamos ao longo dos próximos dias:

“Podemos buscar ser uma espécie de aranha que vai tecer a sua teia no mundo, conectar fios com aquilo que nos chama a atenção, com aquilo que nos traz vida. A ideia é que a gente vá fazendo isso, então, se você se encontrou com certos aromas ali, vamos supor, de manjerição, de bergamota... perceba que, conforme você se relaciona com o faro e vai treinando este faro, o teu corpo vai se alterando também, você vai entrando em um outro tempo. E, conquistar novos tempos, é uma coisa fundamental para sairmos do único tempo, despótico no nosso dia a dia, que é o tempo produtivista”.

“Então, trazendo de volta a discussão da semana passada, a respeito de uma arte que apenas funciona para o mercado, para um mercado de produção de arte. Diremos que, a fim de nos beneficiarmos da própria arte que a gente produz é preciso conquistar certos tempos. Então, a função de criarmos essa “máquina de farejar” aqui é justamente esta: de “desalienar o nariz”, como falou [uma das participantes], um nariz que não é mais alienado, um nariz que agora é seletivo que sabe escolher não só entre o horrível e o gostoso, mas que pode passar por esta gama talvez infinita de misturas de odores, para que justamente o corpo vá se abrindo para estes tempos novos. O fundo da proposta é esse: conquistar novos tempos”.

Seguimos o encontro provocando os participantes para se experimentarem na conquista de novos tempos, tempos próprios para desfrutarem de si, a fim de que isto pudesse facilitar suas criações espontâneas dentro e fora do ateliê, criações sem outro propósito que não fosse a livre expressão das intensidades sensíveis e emoções que os visitassem. O espaço dos encontros seguiria completamente disponível para aqueles que desejassem trazer suas manifestações artísticas como alimento para o grupo. Estas produções de afetos não tardariam a acontecer. Naquele mesmo dia, o encontro foi finalizado com o canto improvisado e espontâneo de uma das participantes que, dali em diante, sentiu-se encorajada a seguir soltando a sua voz.

Para a semana seguinte, recomendamos a leitura do fragmento: “O canto ébrio”, de Assim Falou Zaratustra (NIETZSCHE. 2011). Sugerindo, por e-mail, que os interessados pudessem realizar “uma leitura saborosa e dramática do fragmento”, a proposta seria a de que pudéssemos “brincar com a mesma seriedade das crianças”, como diria Nietzsche (2011).

Neste clima, agora “gustativo”, o ateliê de desmontagem e desconstrução seguiu para o seu terceiro encontro. Dois participantes se engajaram em

apresentar uma performance, um “patedê on line”, como disseram, a partir do texto sugerido. E nos agraciaram com suas bricolagens textuais, dueto de vozes, e com a dança entre uma sacola plástica e um graveto. Na sequência, outra participante veio jogar e brincar com o texto, realizando sua transfiguração enquanto lia aquelas palavras: passou a maquiar metade do rosto, deixando a outra metade sem maquiar, algo que tocou a nós todos, de uma maneira incrível e impossível de narrar. Tivemos ainda uma terceira participante que, jogando com o improvisado, pegou um novelo de barbante e nos presenteou com sua leitura espontânea, alegre e emaranhada daquele texto-brinquedo, encerrando a brincadeira ao (en)cantar uma canção.

Pudemos, então, ouvir os autores falar a respeito dos seus processos de criação, pedimos para que nos contassem o que se passou com seus corpos, mentes e emoções enquanto se apresentavam; nervosismo, apreensão, presença, falta de ar, timidez, autocensura, inibições, ansiedade, foram algumas das respostas. Em seguida, abrimos as mesmas questões para os demais que assistiram e conversamos todos longamente, de onde gostaria de destacar a seguinte fala da professora Silvia Balestreri:

“O interessante desta coisa do “ao vivo, ou não ao vivo” é que [o encontro on line] é ao vivo também. Que nome dar a esta experiência? Eu estava chamando de palpável, porque presença, também tem presença aqui. De uns tempos para cá eu tenho vivido tantas coisas interessantes, próximas, bons encontros online que, mesmo agora (...) quando as pessoas acham que não é possível, eu digo, como não é possível? Possível é, entendeu? Isso meu corpo já sabe que é possível. O que acontece agora é que há uma exacerbação dessa necessidade de a gente fazer nossos encontros e contatos deste modo. Então tem hora que satura se a gente fica muito tempo on-line, ou não. Eu acho que o desafio é, eu estava pensando enquanto assistia vocês e depois com essa pergunta do [participante] é que; uma imagem toque o nosso corpo, e acaba sendo sempre isso, que uma imagem toque nosso corpo, e aí nos dá essa dimensão. E é claro que voltando a possibilidade da gente se aglomerar, se ajuntar, se abraçar, enfim, se tocar, se esbarrar, a gente não sabe muito bem o que vai acionar em nós, porque, na verdade, a gente está criando este outro tipo de corpo agora”.

Na parte final deste terceiro encontro, trouxemos a leitura de alguns trechos do texto: “A vida como obra de arte”, disponível no livro “Conversações”, de Gilles Deleuze (2013). Através do qual pudemos provocar a dimensão

estética de uma busca ativa pela criação de meios de vida geradores de saúdes. Uma das participantes propôs que brincássemos de dançar com nossas mãos em frente às telas, notando os movimentos uns dos outros, toda vez que alguém parasse de mover, os outros também parariam, quando alguém retomasse os movimentos, os demais também retomariam. Aquela experiência criou um clima de maior proximidade entre nós, um convite à experimentação coletiva em modo remoto, e a sensação era como se estivéssemos mesmo dando as mãos, isso foi uma produção imediata de saúdes e alegrias e tornou-se a imagem de nosso grupo de troca de mensagens que segue ativo até estes dias.

Agora que já havíamos avançado pelas experiências sonoras, olfativas e gustativas, a professora Silvia nos propôs uma prática aconchegante, para despertarmos o sentido tátil. Nela, cada qual tomou uma toalha macia e passamos a nos fazer carinho, de modo a despertar, sem pressa, a propriocepção corporal; cotovelos, joelhos, pescoço, rosto, costas. E esta experiência tátil, aliando-se das demais, nos preparou o quarto, quinto e sexto encontros. Nos quais propusemos uma atividade interativa a partir de um poema de Álvaro de Campos, chamado “Saudação a Walt Whitman” (PESSOA, F., 2017). Nela, cada participante estaria à vontade para “farejar” as intensidades que mais lhe tocassem no texto e criar composições singulares. A ideia era que estas experimentações individuais pudessem, enfim, desencadear a composição de um jogo coletivo, ao vivo, e em improviso, a partir daquelas intensidades. Brincamos com isso ao longo dos três encontros, intercalando também com temas relativos à busca de alegrias ativas (DELEUZE, 2017), composições com afetos alegres, risos e bom humor.

A essa altura, tornava-se perceptível o gosto pelos encontros no ateliê, os semblantes apareciam mais dispostos e alegres, o formalismo excessivo havia nos deixado, e passamos a criar uma rede de apoio mútuo através da troca de mensagens durante as semanas. Notei, no entanto, que tanto eu quanto os demais participantes encontrávamos dificuldades para cultivar as alegrias ativas (DELEUZE, 2017) e a elevação de potência no intervalo entre os encontros.

Algo que já observava também com os analisandos na clínica. Lá, havia criado uma prática a que dei o nome de “retomagem”, que nada é além de um modo de reconhecer ativamente aquilo que estiver despotencializando a própria vida para, então, implicar-se em ações que facilitem a retomada do potencial de

agir, a fim de que se criem linhas de fuga, com a ajuda de aliados e intercessores (DELEUZE, 2013). Tendo isso em mente, decidi enviar um áudio no grupo de mensagens do ateliê, o qual passou a se chamar “retomagens” desde então, dizendo o seguinte:

“Cheguei a comentar brevemente com vocês que eu costumo acordar duas vezes por dia: uma porque abri os olhos e outra para a vida, esta outra é para lembrar em que ponto eu estava antes de ter ido dormir. Isso porque a gente segue lidando com duas forças basicamente, forças de conservação, que querem manter tudo igual na nossa vida, e forças de criação, que querem se diferenciar, que querem fazer a vida acontecer a partir de outros modos, que querem atualizar esta vida. Então, geralmente, no modo sedentário de viver - que é o tradicional da nossa cultura - há um excesso de forças de conservação, elas são dominantes em relação as forças de criação. E a proposta do teatro ressonante é que a gente possa inverter essa lógica, ou seja, que as forças de criação superem as forças de conservação” [para que a criação de saídas e alternativas possa acontecer].

“Então, como é que a gente pode garantir isso, como provocar isso? Acordando duas vezes por dia pode ser uma boa coisa, então eu acabei conseguindo acordar muito mais hoje graças a todo esse material que tinha aqui no grupo, que me serviu como uma retomada ativa, corajosa, e também agressiva dessas forças criativas que vão superar, então, as forças de conservação. Isso para dizer que, às vezes, a gente acorda mal, então, as vezes a gente até vai ir dormir bem, entendeu muita coisa, superou muita coisa e o cérebro “reseta” na manhã seguinte. E quando a gente vai retomar parece que nada deu certo, parece que tudo isso é uma bobagem, etc”.

“Se alguém estiver experimentando isso, vale a pena pensar um pouco neste caminho que eu estou falando aqui. E entender a retomada, fazer uma retomada dessas forças ativas de criação assim que você acorda. Isso vai fazendo com que a coisa [potência de agir e criar] tenha uma continuidade, escapando daquela montanha russa de potência: onde se eleva a potência lá em cima, ai depois derruba lá embaixo. Então, é saber retomar, é saber cultivar a própria potência. Para isso, a arte, ela é fundamental do meu ponto de vista, ela já nos reconecta com bastante facilidade... a arte, a natureza, essa arte viva também, ela rapidamente nos ajuda a retomar essa vida viva, essa vida criativa também”.

Pelos próximos dois encontros, ampliamos e seguimos a discussão deste tema referente aos meios de cultivar, aumentar e manter a própria “vontade de potência” (NIETZSCHE, 1981), introduzindo o texto: Das Três Metamorfoses (NIETZSCHE, 2011), como matéria de criação para novos modos de se

relacionar com a vida. Metamorfoseando-se, naqueles nono e décimo encontros, o próprio texto, feito “intercessor” (DELEUZE, 2013), tornou-se matéria de criação para o ateliê! Jogamos com ele, entramos em devires camelo, devires leão, devires criança... brincamos de esquecer o nome das coisas e uma dança ali se fez, mergulhamos no que seria a experiência de um modo leão-criança de viver, personagens que também rapidamente se transmutaram em um devir-mulher, acompanhado pela canção de Caetano Veloso com Maria Gadu: Rapte-me, camaleoa (2011).

Nossas trocas posteriores trouxeram a intensidade de devires minoritários, onde questões referentes à homofobia e misoginia emergiram espontaneamente, encontrando ali um espaço de expressão livre, acolhimento e ampliação. Sempre com um olhar voltado à potência, à produção de vida e à criação de saídas que o encontro poderia nos trazer. Gostaria de destacar o trecho da fala de uma participante do ateliê, que parece ilustrar bem as linhas de fuga e as saídas que a vida das mulheres, pessoas trans e não binárias precisam encontrar para seguir vivendo em um mundo cercado pela violência dos valores excludentes, verticalizados, violentos e preconceituosos. Vale dizer que este também foi um momento em que se tornou ainda mais evidente a necessidade da dissolução da catatonia formal e dos seus “valores”:

“(...) o camaleão ou a camaleão, eles não mudam de cor porque eles querem, eles mudam de cor porque eles precisam, senão eles morrem, senão eles são devorados, senão eles, enfim... ficam à mercê das violências do mundo que rastreiam este corpo, né? Eu fiquei pensando bastante sobre isso assim, porque eu acho essa música de fato muito marcante e também tem muito a ver com essa imagem que [um participante] compartilhou. Eu acho que é uma ótima imagem, assim para a música... que fala dessa mulher que é muito mais do que um genital, e que, em algum sentido também tem que estar negociando a própria identidade, a própria vivência para, enfim, sobreviver nas necessidades do ambiente em que está inserido, então eu achei muito... muito forte assim”.

No décimo primeiro encontro, já bem familiarizados com o jogo de devires e intensidades, aliados naquela experiência coletiva, teatral e virtual, e mais próximos das ressonâncias vindas do canto do necessário para nossas vidas particulares. Danças, autores, personagens, textos, imagens, músicas e palavras nos chegavam como intercessores (DELEUZE, 2013) através do acaso. Para nos dizer que não existe fórmula pronta para lidar com as dores emocionais,

a professora Silvia nos trouxe um exemplo, a partir da experiência da autora Suely Rolnik que, em seu texto: “Deleuze, esquizoanalista” (1996) vai nos contar como conseguiu continuar desejando, se conectando e criando vida, mesmo na situação de exílio na França, na década de 60, em decorrência da ditadura militar no país. Como ela se instalou no idioma francês e abandonou temporariamente o português, para lidar com o ressentimento e a dor emocional mantida pela língua materna e pelos acontecimentos da época. Até que o gesso se quebrou (a dor fez sua passagem?) e ela pôde retornar ao Brasil e a sua língua materna.

Na semana precedente ao encontro, iniciei a leitura do livro de Albert Camus, *Sísifo* (2017), e selecionei alguns trechos que sinalizavam “a criação de arte para nada”. Aqueles trechos foram então introduzir uma terceira leitura intensiva de Zarathustra, o fragmento: “do ler e escrever” (NIETZSCHE, 2011). Na sequência, a professora Silvia nos ofereceu também a leitura de um poema de Manoel de Barros, “Mundo Pequeno” (1993), que nos trouxe afetos, elementos e entendimentos tão próximos àqueles que experimentamos nos trechos anteriores.

Isso a que chamamos “leitura intensiva” talvez possa ser descrito como uma leitura espontânea e que procura deixar a vida se expressar pelo texto, uma leitura que parte de um corpo aberto e disposto a ser afetado pelas intensidades das palavras e pelo próprio acontecimento da leitura em grupo. Nesta “leitura intensiva”, nos revezamos espontaneamente entre os parágrafos e frases, quem sentisse vontade tomava a palavra, e sem nos importar com as sobreposições e repetições, ao contrário, nos divertimos com elas, aproveitando toda manifestação espontânea como amplificadora das intensidades afetivas produzidas ali.

Em alguns momentos, tudo se misturava numa leitura coletiva caótica, vozes se cruzavam formando uma espécie de ditirambo, de onde certas palavras extáticas se destacavam da confusão de vozes, brincávamos com isso sem nos preocupar com a linearidade do texto ou qualquer compreensão dele. Já em outros momentos da leitura, uma reverência pelo tempo, pelo rigor das palavras e pela fala do outro espontaneamente emergia ali, em meio a vácuos e pausas mais ou menos longas, capazes de nos acalmar na escuta da presença do leitor. Sopros de uma ode, através da qual a compreensão do texto se dava não

apenas pelo entendimento, como pela emoção despertada por aquele cantar poético.

Vale dizer que a leitura dos trechos de Camus no encontro anterior, fomentou em mim a vontade de seguir lendo atentamente o texto de Sísifo na semana que se seguiu, e a leitura, por sua vez, me despertou a vontade de criar e escrever uma versão própria do mito, que se tornaria o epílogo deste trabalho, à qual dediquei aos amigos do ateliê. Aquele era um exemplo de como a presença de aliados e “intercessores” produzem emoções criadoras e alimentam as forças ativas de criação, de onde é possível notar uma zona de intensidade preparando outra zona de intensidade, produzindo ressonâncias. Um teatro ressonante que, inclusive, preparou o território para o décimo segundo encontro, em que nos debruçamos no texto: “os intercessores” de Deleuze (2013). E ampliamos as trocas com trechos de poemas, músicas, reflexões e outros textos que despontavam para interceder durante aquele encontro que prepararia, finalmente, a apoteose do ateliê.

Depois de toda desmontagem e desconstrução que se deram nos encontros precedentes, as composições e construções que os participantes preparavam nos bastidores do ateliê puderam ganhar o palco do nosso teatro ressonante. E nele fomos surpreendidos por montagens de fotos sensíveis e poéticas, e vídeos de experimentações artísticas pessoais em devir, vindos de uma arte feita para si, vindas do gosto pela criação artística, arte brincante e sem finalidade, que assim se voltava naturalmente para o cuidado com o corpo, mente e emoções.

Entre estes presentes, nos chegou também uma experiência coletiva realizada pelas dançarinas e dançarinos do grupo em vídeo. Cada um em suas casas, nos convidaram a seu modo a dançar com um texto que criaram, a dançar e brincar com sonoridades, papéis, recortes, desenhos de partes de nossos corpos. Um momento de grande produção de alegrias ativas (DELEUZE, 2017) e de saúdes no ateliê.

Entre os textos lidos e discutidos durante os encontros, um deles foi “Pensar a desdramatização a partir de uma aliança (e alguns risos) com Sotigui Kouyaté: um texto fala em sete fragmentos”, da diretora de teatro e pesquisadora Juliana Jardim (2011), que inspiraria a escrita deste capítulo em diversos momentos. Nele, o tema da “desdramatização”, trazido pelo Djéli e ator, Sotiguy

Kouyatê, sob a releitura da autora, despertou um grande interesse em todos nós. Disso, surgiu o convite da professora Silvia, para que Juliana viesse conhecer o ateliê. O convite foi aceito por ela com alegria e esteve presente conosco no décimo quarto encontro.

A dramaturga iniciou sua fala nos convidando para uma sensível experimentação, desde a qual fortaleceríamos nossas alianças com quem ou o quê nos aprovesse naquele momento. E, a partir de suas experiências e longa convivência com Sotiguy, nos conduziu a uma viagem minuciosa por sua terra, no continente africano, seus idiomas e cultura, suas práticas de escuta atenta, de presença, de espreita, de repetição da fala, de relação com um espaço de calma, do cotidiano e da convivência entre mulheres, crianças e homens, das manifestações teatrais que presenciou e, também, da interação com crocodilos.

Desde o início do ateliê pensávamos, com a professora Silvia, em convidar também o professor Mesac Silveira Junior, do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, para participar conosco. Gostaríamos que ele e Juliana Jardim pudessem também se conhecer. E, a partir da generosidade e disposição de ambos, esta ocasião pôde se dar no décimo quinto e último encontro do ateliê. Nele, o professor Mesac nos contou fragmentos sensíveis dos seus percursos pela arte e pela vida, destacando como certos detalhes e acontecimentos aparentemente triviais, puderam redesenhar caminhos de sua trajetória que, naquele dia, nos encontrava. Deixo aqui a transcrição do final de sua fala:

“Eu vou fazer um pequeno apêndice, um epílogo aqui: fui recolhendo essas histórias e essas narrativas de pessoas (...) e agora [essa história] já envolve vocês também, já envolve a minha mãe que está preparando um chá aqui ligando o micro-ondas... a gente nunca sabe onde é que está essa história, ela está sempre dentro desta trama da vida que eu acho maravilhosa. Estar aqui na frente deste pôster da Agnès Varda, que está bem aqui na minha frente [bipes do micro-ondas]. Justamente Varda, a Agnès no pôster de um dos filmes que eu mais curto desta cineasta maravilhosa. É nesse cruzar de histórias e de vida que eu tenho conseguido... viver, mesmo em períodos tenebrosos, mesmo em períodos horrorosos como este que a gente passa no Brasil. E eu não vou trazer este horror todo porque a gente sabe muito bem o que a gente está passando. Eu encerro aqui a minha fala, a minha história, eu encerro, ou pelo menos deixo em aberto, para que ela continue sendo... criada”.

Juliana Jardim, que aceitou o convite para estar conosco novamente neste encontro e conhecer Mesac, viu-se surpreendida quando o professor trouxe para encerrar a história, a figura de sua principal inspiradora nas artes da cena, a cineasta, Agnès Varda! Para nós, que sabíamos da enorme influência de Varda para Juliana, foi emocionante e surpreendente ver tamanha coincidência acontecer no encontro. Tal acontecimento fez-se, para mim, um “intercessor” (DELEUZE, 2013) decisivo que me inspirou a escrita do texto inaugural deste trabalho: “O jogo: o canto do necessário e os acasos inteligentes”.

Não foram descritos planejamentos e procedimentos das atividades do ateliê, e isto porque a ausência de planejamentos e procedimentos prévios fez-se uma premissa. As atividades surgiram a partir de um jogo com a arte de viver o improvisado, do jogo espontâneo das pessoas com seus devires, das desconstruções e ressonâncias com as necessidades emergentes daquela experiência ético-estética-poética coletiva. Partimos exatamente de onde estávamos trazendo conosco apenas os aliados e intercessores (DELEUZE, 2013) que nos fossem caros. Nos orientando e re-orientando pelos rastros de intensidades e emoções criadoras (BERGSON, H. 2005), pelas passagens e sopros de vida, experimentando uma prática artística voltada a nos alimentar, a cada um e a todos, da criação de alegrias ativas (DELEUZE, 2017), de novas inspirações e, finalmente, de saúdes para a “grande saúde” (NIETZSCHE, 2001).

Assim, todo o ateliê, unido a tantos outros acontecimentos que não puderam ser aqui narrados, tantas trocas e diálogos com a vida, com as pessoas, as experiências no departamento de arte dramática e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, as professoras e colegas, as apresentações de dança, as peças teatrais, as manifestações sociais, os voos para Porto Alegre, os grupos de estudo, as aulas presenciais pré-pandemia, as defesas, os almoços, lanches da tarde, o chimarrão, as risadas, as aulas à distância durante este período de isolamento. Enfim, é necessário dizer que todos esses encontros marcados pelo acaso se fizeram em múltiplos intercessores para os textos posteriormente escritos que compõem a canção desta pesquisa feita pelas passagens, pelos instantes, pelos próprios devires:

Não há corpo sem corpos;
Cada corpo, multidão,
Cada multidão, corpo.

Dizemos: “meu corpo”,
Daquilo que se estabelece da pele para dentro.
Sim,
Há sempre um incômodo neste “meu” que não tem dono.

Este “eu” é nosso.
De todos e de ninguém,
É caos beijando o cosmos,
Como o beijo das marolas fazem,
No encontro com a areia;

Movimentos,

Incessantes movimentos,
A desaparecer diante dos olhos...

A Natureza tem um “quê” de sutileza em cada um dos seus gestos,
Eis a sua voz.

E, talvez nós, viventes,
Guardiões de uma multidão de corpos,
Não passemos de um destes gestos,

Dobras e desdobras,
Ondas sobrepondo-se às ondas,
Vida em perpétuo manifesto.

Será isso a dança?
Será isto o gesto?

Um brotar do amor pelo amor que se compõe,
Que sobe,
Sim,
Que se levanta,
Que em desobediência à gravidade se ergue!

Ah, este amor origami,
Amor pelos vincos, vínculos vivos,
Dobras e desdobras,
A se remontar,
Desde os ossos à pele.

Amor por tudo aquilo que se alcança e tem de se afastar,
Por aquilo que comprime e estica,
Que cai e se levanta,
Que sente dor e alegria,
Por aquilo que desfaz a tarde em noite e o albor em dia.
Todo amor quer dançar...

É curioso o quanto que as vozes de um canto do necessário já estavam aqui e ali, ainda em um caos embrionário, despontando enquanto sementes em brotação do acaso inteligente. As ações criadoras, pessoais, coletivas e comuns que moveram cada palavra agora escritas, são algumas das saúdes produtoras e produzidas nesta pesquisa que, empreendeu-se na tarefa de criar, através da arte, caminhos ainda rústicos, por onde caos pudessem minimamente se fazer cosmos, e seguirem ainda dançando, expandindo, contraindo, criando saúdes no leitor. Ao menos é este o desejo.

No ecoar daquilo que foi dito queremos, assim, encerrar com a intercessão das seguintes palavras de Agnès Varda (OBRIST, 2018): *“I’m curious. Period. I find everything interesting. Real life. Fake life. Objects. Flowers. Cats. But mostly people. If you keep your eyes open and your mind open, everything can be interesting. The secret is that there is no secret”*. Silenciam-se, por enquanto, as vozes aqui cantadas pela multiplicidade dos acasos que experimentamos neste jogo de cenas em ação e nada mais, neste riso, nesta dança das ressonâncias necessárias que quis se chamar microteatro.

Epílogo: Sísifo, leão-criança

- É verdade o que dizem a teu respeito?
- *Toda verdade mente, Sísifo é o que é.*
- Que seja... Diga então, de que é feita a tua pedra?
- *Da dura realidade de quem acredita nela.*
- Não entendo...
- *Sim, a terrível crença na importância de carregar.*
- Carregar pedras?
- *As pedras dos desvalores; das culpas indevidas, dos medos imaginários, das vergonhas de si... Uma pedra é uma pedra, brinquedo de rolar para quem é forte o suficiente... isto já me fez dormir tranquilo por um tempo.*
- Acaso foi quando carregou desvalores que conheceu a morte?
- *Se engana quem diz que me tornei um camelo obediente! Durante muitos dias, pelas manhãs, desvalores prontos me foram postos sobre as costas, sem grande sucesso. Mas, sim, é dessa maneira indigesta que se conhece a morte, arrancando os olhos e descendo pesadamente a montanha até o fundo abismo do si mesmo, em busca de um desértico fardo ilusório.*
- Quem é capaz de impor estes desvalores, os deuses?
- *Não, jamais! Os homens e seus pavores... da medonha e única...*
- Morte?
- *Morte em vida, a outra não há! Aliás, o que tanto tens com ela?*
- Não sou assunto aqui... diga, entre os homens já se considerava imortal?
- *Saiba bem! Dissuadir a morte com a vida é o que faço de melhor. Jamais me considerei coisa alguma, mas sempre me senti eternidade.*
- De onde vem tal impressão, Sísifo?
- *Da perene vontade de viver, da Natureza que me faz vivo, constante movimento. Insiste em me chamar, Sísifo, mas não há nome que me detenha, sou todos os modos de ser e sentir; a pedra na pedra, a montanha na montanha, o céu no céu, a vida na vida...*
- Mas e tua condenação?
- *Há condenação quando não se acredita nela?*
- Oras, não segues levando a pedra para cima um dia após o outro? Não é este teu destino!

- *Se fiz o que diz foi nas miragens desta tua má-consciência. Não se percebe agarrado à própria pedra e, ao falar de mim, fala antes de um certo Sísifo, cativo dentro de ti.*

- Já entendi que és esquivo, nada disso tem a ver comigo! Vamos, fale de uma vez, o que se passa contigo, com a pedra?

- *A pedra está lá e eu aqui, não vê? Nada tenho com ela ou ela comigo, enjoiei do brinquedo... trabalhar, para mim, sempre foi divertido, e minha tarefa realizei num único dia. Ninguém falou nada sobre a pedra ter de permanecer lá em cima, aliás, não há pedra que permaneça... se repeti o esforço algumas vezes, todas únicas, todas novas, não foi pelo dever, mas pelo devir! Agora o jogo de “carregar” perdeu a graça e me animo com outra coisa.*

- Quer dizer que escapaste da ira dos deuses?

- *Ahá, como se engana! Os deuses podem ser os teus, jamais os meus inimigos. Deles recebi a astúcia e, com ela, criamos uma piada milenar, para hoje, quem sabe, despertar algum cativo, Sísifo!*

- E Zeus?

- *Zeus é, para mim, o raio insuflador desta vontade infinita de viver...*

- Absurdo, não foi assim que me contaram a história! O que criará agora?!

- *O agora se cria, enquanto salto entre os cumes das montanhas. De tanto me exercitar adquiri pernas fortes e compridas, e não daria para fazer isto com aquela pedra que vejo bem abaixo de mim!*

- É estranho olhar para você e te ver voar e te entender feliz...

- *Jamais olhou para mim. Até a felicidade pode ser uma condenação. Não se pode parar no meio do caminho, imaginar Sísifo conformado, preso à forma, petrificado, aceitando passivo o destino, a canga no pescoço, o forçoso e repetitivo fastio, resignando-se com migalhas e se enganando que nisso é possível, ainda, estar feliz, absurdo do absurdo!*

- A cada palavra menos te entendo, o vejo alegre, cruel, troçador...

- *Estou rindo contigo, da tua desproporcional seriedade e não percebeste este tempo todo. Ah, a alegria sim! Com ela se pode saltar disposto sobre si e saber, que os rijos passados ficaram lá embaixo – tão abaixo que já não há qualquer importância em carregá-los.*

- Estarei eu à altura do teu riso?

- Não sem antes teu eu driblar, brincar, se desbaratar da morte em vida, cansaços inúteis, desvalores e trabalhos sem sentido.

- Como... como isso?

- Como faço agora contigo: encantando a morbidez com a vivacidade sempre que ela chegar. E, a cada amanhecer, recomeçar, mesmo que em alguns deles se tenha de fingir de morto só para, de novo, voltar a viver...

- Reviver?!

- Estar vivo é nascer do próprio riso, de novo e de novo, como o fazem os astutos besouros, o próprio Sol e tantos Sísifos... Estes que apenas se fingem de tolos, enquanto largam pesos, para se reanimar e então gargalhar daquilo que simplesmente se passou.

Referências Bibliográficas

AGOSTINHO, Larissa. *Desejos ingovernáveis: Rimbaud e a comuna de Paris + Uma estação no inferno de Arthur Rimbaud*. São Paulo: N-1, 2021.

ALCÂNTARA, Celina, A experiência da transformação de si para circunscrever um problema na formação teatral. *Anais ABRACE*. Campinas –SP, v.12, n.1, 2011. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/etnocenologia/4.%20ALCANTARA,%20Celina%20Nunes%20de.pdf>. Acesso em: 01, setembro 2021.

ALCÂNTARA, Celina, *O Trabalho do Ator e a Arte de Ficcionalizar a Si Mesmo*. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre - RS, v.3, n.3, p.902/922, Dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/SnpMrbkFpSjt3bpwfttcJS/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 01, setembro 2021.

ARTAUD, Antonin. *Mensagens Revolucionárias*. São Paulo: N-1, 2021.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. São Paulo: ArsPoetica, 1993.

BALESTRERI, Silvia. *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. Tese (doutorado em psicologia clínica) – PUC/SP. p. 166. São Paulo. 2004.

BALESTRERI, Silvia. *Carmelo Bene, uma Máquina de Guerra Gaguejante*. (2018) *Rev. Bras. Estud. Presença* 8: <https://doi.org/10.1590/2237-266072337> . Acesso em: 01, setembro 2021.

BALESTRERI, Silvia. *Teatro Sem Espetáculo: algumas pistas*. **Anais ABRACE: v. 9, n.1, 2008:** <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1664>

Acesso em: 01, setembro 2021.

BAN JR., Domenico, *Um poema filosófico para se viver, mesmo na pandemia*. In: TERRA, A.; BONFITTO, M.; GERALDI, S. e FERRACINI, R. *Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil?* CAMPINAS: ABRACE, 2021. P. 1044.

BAN JR., Domenico e BALESTRERI, Silvia. *Quem pesquisa em nós? Algo sobre aliados, intercessores e confluências.* (2019) **Anais ABRACE: v. 20, n.1**
ISSN **2176-9516:**
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4513>.

Acesso em: 01, setembro 2021.

BAREMBLITT, Gregório. F. *Dez proposições descartáveis acerca do esquizodrama.* 01 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://artigosgregorio.blogspot.com.br/2008/02/dez-proposies-descartveis-acerca-do.html>. Acesso em: 01, setembro 2021.

BARROS, Manoel de. *O livro das ignoranças.* 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.

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

BENE, Carmelo; GHEZZI, Enrico (1998). *Discorso su due piedi (il calcio).* 3.ed. Milão: Bomíani, 2007.

BERGSON, Henry. *A evolução criadora.* São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória.* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BERGSON, Henry. *As duas fontes da moral e da religião.* Coimbra: Editora Almedina, 2005.

BOAL, Augusto. *Dia Mundial do Teatro*. BOAL. Rio de Janeiro, 27, março de 2009. Disponível em: <http://augustoboal.com.br/author/instituto/page/2/>. Acesso em: 01, setembro 2021.

BORGES, J. *La moneda de hierro*. 1976. *Obras completas*. Vol. 3 Buenos Aires: Emecé, 1996.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. 9ªed. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CHAUI, Marilena. *A nervura do real II. Imanência e liberdade em Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras. 2016.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o problema da expressão*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. *O anti-édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2011. v.1.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2011. v.2.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2012. v.3.

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 2012.

v.4.

DJAVAN e WONDER, Stevie. *Samurai*. Sony Music: 1982. (04:48)

DJAVAN. *Se...* Columbia: 1992. (04:42)

DOSTOIÉVSKI, Fiódor., *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

ESPINOSA, Baruch de. *Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FAGUNDES, Patrícia. *O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo*. Anais ABRACE, Campinas - SP, v.12, n.1, 2011. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3185>. Acesso em: 01, setembro 2021.

FAGUNDES, Patrícia. Sobre o ator na cena contemporânea: jogo, exposição e memória. *TEATRO: criação e construção de conhecimento* [on line], Palmas/TO, v.1, n.1, 71-79, jun. 2013/nov.2013. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/664/378> Acesso em: 01 de setembro de 2021.

FEITOSA, Charles. *Explicando a filosofia com arte*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2004.

FERREIRA, Amauri. *Introdução à filosofia de Bergson*. São Paulo: Yelow Cat Books. 2015.

FERREIRA, Amauri. *Introdução à filosofia de Nietzsche*. São Paulo: Yelow Cat Books. 2010.

FOUCAULT, Michel. *Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho*. In: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense

Universitária, 1995. p. 253-278.

FUGANTI, Luiz. *O Pensamento Nômade: Saúde, Desejo e Pensamento*. São Paulo: Linha de Fuga, 2017.

GIACÓIA, Oswaldo. *Nietzsche: o humano como memória e como promessa*. Petrópolis: Vozes, 2013.

GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus. 18ª ed., 2007.

GUATTARI, Felix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2012.

HUR, Domenico. (2012). O dispositivo de grupo na Esquizoanálise: tetravalência e esquizodrama. *Vínculo*. 9(1), 51-69. Acesso em 28 agosto, 2021, de <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/vinculo/v9n1/a04.pdf>

HUR, Domenico (2014). *Trajetórias de um pensador nômade: Gregório Barembli*. Rio de Janeiro, *Estud. pesquis. psicol.* vol.14 no.3 dez. 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812014000300018. Acesso em 28 agosto, 2021.

INFOAMAZONIA. *Ritual da Tucandeira: grupo indígena fortalecido*. Youtube, 26 jun 2019. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iWKW-gONMBk>. Acesso em: 01, setembro 2021.

JARDIM, Juliana. *Pensar a desdramatização a partir de uma aliança (e alguns risos) com Sotigui Kouyaté: um texto fala em sete fragmentos*. *aParte XXI*, São Paulo, n. 4, p. 49-61, 2. sem. 2011. Disponível em <https://issuu.com/tusp/docs/aparte-xxi-nr4-2011/5>. Acesso em: 01, setembro 2021.

KRENAK, Ailton. *A Terra plana: um encontro com José Miguel Wisnik e Ailton*

Krenak. Youtube, 11 dez 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pjl6X2AXjtY>. Acesso em: 01, setembro 2021.

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

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2 ed., 2017.

MATURANA, Humberto e VARELA, F. *A árvore do conhecimento - As bases biológicas do conhecimento humano*. Campinas: Ed. Psy, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo: Escala, 3ª ed. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Carta de Nietzsche a Overbeck de 1881 na qual se refere a Spinoza como seu único precursor (KSB, v.6, carta 135)*. Tradução: MARTINS, A.; TORRIN, F.; SINÉSIO, M.; MOOSBURGER, L. Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência, Rio de Janeiro, v.10 no 2, p. 119-121, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/download/27164/14960>. Acesso em: 01, setembro 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: Como Alguém se Torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2006.

OBRIST, H. U. *The life and times of international treasure Agnés Varda*. Interviewmagazine.com, 2018. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/film/the-life-and-times-of-international-treasure-agnes-varda> . Acesso em: 01, setembro 2021.

ORLANDI, Luiz. *A respeito de ensinar e aprender*. Youtube, 09 dez 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vIIZQkZbWjE>. Acesso em: 01, setembro 2021.

PALUDO, Luciana. *Corpo, Fenômeno e Manifestação: performance*. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/7556> . Acesso em: 01, setembro 2021.

PALUDO, Luciana. *O lugar da coreografia nos cursos de graduação em dança do Rio Grande do Sul, Brasil*. 2015. 242 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/114690>. Acesso em: 01, setembro 2021.

PELBART, Peter. *A Vertigem por um Fio. Políticas da Subjetividade Contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PELBART, Peter. *Esquizocenia*. 2000?. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/ueinzz.htm> . Acesso em: 01, setembro 2021.

PESSOA, Fernando. *136 pessoas de Pessoa*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.

PLAUTO e TERÊNCIO. *A Comédia Latina* (Anfitrião, Aulularia, Os Cativos, O Gorgulho, Os Adelfos, O Eunuco). Tradução de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.

SEIXAS, Raul. *Medo da chuva*. Philips Records: 1974. (03:00)

ROLNIK, Sueli. *Deleuze, esquizoanalista*. Cadernos da Subjetividade, São Paulo, num. Esp., p.82-89, jun. 1996.

RUFINO, Joel. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHMIDT, Daniel J. *Samadhi*. Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bw9zSMsKcwk>. Acesso em: 01, setembro 2021. SCOT, D. *Seleção de textos*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SPINOZA, Baruch de. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

STRAUSS, C. L., *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro. 1975.

STEPHON, Alexander et al. *The autodidactic universe*. *arXiv preprint arXiv:2104.03902* (2021).

TORRES, Walter., *Entre lá e cá: do teatro do pós-guerra a maio de 1968*. Muitas Vozes, Ponta Grossa - PR, v. 8 n. 1, p. 24-33, dezembro, 2019. Disponível em: <https://revistas2.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/14286>. Acesso em: 01, setembro 2021.

TUCCILLO, Dylan.; ZEIZEL, J.; PEISEL, T. *Sonhos lúcidos: um guia para dominar a arte de controlar seus sonhos*. Rio de Janeiro. Sextante. 2015.

VALLE, Flávia e SASTRE, C., O espaço interno e inter-relações: apontamentos a partir do sistema LMA/BF. *Urdimento*, Florianópolis, v.1, n.37, p. 327-343, mar/abr, 2020. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101372020327>. Acesso em: 01, setembro 2021.

VAN DER HEIJDEN, Marcel G.A.; HORTON, T.R. (2009), *Socialism in soil? The importance of mycorrhizal fungal networks for facilitation in natural ecosystems*. *Journal of Ecology*, 97: 1139-1150. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2745.2009.01570.x>. Acesso em: 01, setembro 2021.

VELOSO, Caetano e GADÚ, Maria. *Rapte-me camaleoa*. Rio de Janeiro: Universal: 2011. (02:29)

ZORDAN, Paola., *Gaia Educação: Arte e filosofia da diferença*. Curitiba. Appris. 2019.