



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

JORDANA MASCARENHAS DE OLIVEIRA

Potencialidades relacionais no teatro um para um: criação, dramaturgias,
encontro e relatos de experiências

Brasília

2024

JORDANA MASCARENHAS DE OLIVEIRA

Potencialidades relacionais no teatro um para um: criação, dramaturgias,
encontro e relatos de experiências

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília,
como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alice Stefânia Curi

Brasília

2024

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a)

Mp Mascarenhas, Jordana
Potencialidades relacionais no teatro um para um: criação, dramaturgias, encontro e relatos de experiências / Jordana Mascarenhas; orientador Alice Stefânia Curi. -- Brasília, 2024.
120 p.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2024.

1. Dramaturgia. 2. Experiências de teatro um para um. 3. Relação com espectadores. 4. Encontro entre ator e espectador. 5. Autoficção. I. Stefânia Curi, Alice, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Ao escrever estas linhas, sinto-me envolta por muita gratidão. Os momentos deste percurso ecoam em minha memória, e com o coração aquecido dedico estas palavras àqueles que iluminaram o caminho da minha jornada.

Agradeço às forças invisíveis do amor que guiaram os meus caminhos e aos aprendizados dessa trajetória.

Aos meus pais, pilares de minha existência, cuja sabedoria e apoio inabaláveis são o alicerce sobre o qual construo meus sonhos. Suas palavras de encorajamento e gestos de carinho me permitem vislumbrar horizontes.

À orientadora desta pesquisa, Alice Stefânia, por seu olhar perspicaz e sua orientação sensível que lapidaram este trabalho, transformando ideias em joias de pensamento.

Aos meus pares colegas e amigos, companheiros de jornada que compartilharam risos e aflições, cujo espírito colaborativo é um bálsamo nos momentos de cansaço e uma fonte inesgotável de inspiração. Juntos, construímos pontes de ideias e exploramos trilhas de questionamentos. Meus agradecimentos a Luciana Matias, meu amor, e a Lucas Lyra, Marcelo Nenevê, Memei Batos, Similião Aurélio e Yuri Fidelis.

Àqueles que, de forma silenciosa e discreta, contribuíram para que este trabalho se tornasse realidade.

E, por fim, a todos os que acreditam na magia do conhecimento, que veem nas palavras a chave para novos mundos e nas perguntas a centelha da evolução. Com gratidão e esperança, encerro este ciclo, sabendo que o fim de uma jornada é o início de outra. E que, assim como as marés, as ondas do saber sempre me levarão a novos horizontes.

Potencialidades relacionais no teatro um para um: criação, dramaturgias,
encontro e relatos de experiências

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília,
como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alice Stefânia Curi

Data: 28/08/2024

Banca Examinadora:

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Alice Stefânia Curi

Examinador Externo: Prof. Dr. Matteo Bonffito Junior

Examinadora: Prof^a. Dr^a. Elizabeth Silva Lopes

Examinadora: Prof^a. Dr^a. Giselle Rodrigues Brito (Suplente)

Resumo

Esta pesquisa aborda modos de criação, dramaturgias e encontro dentro do teatro um para um, a partir do estudo de algumas ocorrências na Argentina e Brasil e, mais especificamente, dentro da experiência de minha autoria, o espetáculo *Inominável*. O estudo envolve também a reflexão sobre como esses processos podem tornar a intérprete ou performer mais receptiva, porosa e permeável à troca com espectadoras, sendo um exercício de desenvolvimento de uma “musculatura” não somente criativa, mas também relacional para o trabalho de atuação e para as dramaturgias que podem surgir desses processos.

Palavras-Chave: Autoficção, Dramaturgias, Inominável, Teatro um para um

Abstract

This research is an investigation into the manners of creation, dramaturgies and encounter within the one-to-one theater, based on the study of some occurrences in Argentina and Brazil and, more specifically, within my experience, the play *Inominável*. The research also involves the reflection on how these processes can make the interpreter or performer more receptive, porous and permeable to the exchange with spectators being an exercise in developing a “musculature” that is not only creative, but also relational for the work of acting and for the dramaturgies that can emerge from these processes.

Keywords: Autofiction, Dramaturgies, Unnamable, One-to-one theater

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – <i>Inominável</i>: uma experiência de teatro um para um	15
1.1 - Relato de criação	17
1.1.1 – Outras temporadas e diferentes formas e compartilhamentos na criação <i>Inominável</i>	40
1.2 – Desdobramentos ou prospecções pedagógicas da experiência um para um no curso <i>Mitologias do Corpo</i>	51
CAPÍTULO 2 – Processos de criação e interação com espectadoras	60
2.1 – Do pessoal à cena: dramaturgias e atuações possíveis.....	61
2.2 – Autoficção: memória e depoimentos em primeira pessoa	73
2.3 – Dramaturgia relacional: a relação entre a espectadora emancipada e a atriz tocável	78
CAPÍTULO 3 – Notas sobre o teatro um para um: conceitos e contextos.....	86
3.1 – Aspectos e Incidências no teatro um para um	87
3.2 – Outras experiências um para um.....	97
CONCLUSÃO.....	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	119

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 – Camadas de sentido</i>	22
<i>Figura 2 – Cronogramas</i>	23
<i>Figura 3 – Construção de cenário</i>	23
<i>Figura 4 – Artistas carregando cenário</i>	24
<i>Figura 5 – Cena “A Borboleta”</i>	26
<i>Figura 6 – Cena “O Fauno”</i>	26
<i>Figura 7 – Cena “A Astronauta”</i>	27
<i>Figura 8 – Cena “A Chave”</i>	27
<i>Figura 9 – Escolha dos objetos</i>	28
<i>Figura 10 – Ritual das máscaras</i>	29
<i>Figura 11 – Máscaras II</i>	30
<i>Figura 12 – O público do primeiro dia</i>	38
<i>Figura 13 – Segunda temporada</i>	41
<i>Figura 14 – Cena “O Rei”</i>	42
<i>Figura 15 – Cena “O Sem Face”</i>	42
<i>Figura 16 – Cena “A Escavadeira”</i>	43
<i>Figura 17 – Cena “O Charlatão”</i>	45
<i>Figura 18 – Segunda temporada</i>	45
<i>Figura 19 – Cena “O Cachorro”</i>	46
<i>Figura 20 – Cena “O Banheiro”</i>	46
<i>Figura 21 – Terceira Temporada</i>	47
<i>Figura 22 – Terceira Temporada II</i>	48
<i>Figura 23 – Terceira Temporada III</i>	48
<i>Figura 24 – Similião Aurélio</i>	49
<i>Figura 25 – Hora do Almoço</i>	50
<i>Figura 26 – Mitologia do Corpo</i>	55
<i>Figura 27 – Maria Pé-de-Vento</i>	56
<i>Figura 28 – Maria Pé-de-Vento II</i>	57
<i>Figura 29 – Monólogo</i>	58

<i>Figura 30 – Caderno de artista</i>	64
<i>Figura 31 – Cena “O Passado”</i>	65
<i>Figura 32 – Cena “A Velha”</i>	70
<i>Figura 33 - Textos produzidos por espectadores</i>	71
<i>Figura 34 – Textos produzidos por espectadores II</i>	72
<i>Figura 35 – Teatro Solo</i>	100
<i>Figura 36 – Magiluth</i>	102
<i>Figura 37 – Monomujer</i>	106
<i>Figura 38 - Monomujer II</i>	107
<i>Figura 39 – Monomujer Espectadores</i>	109
<i>Figura 40 – Monomujer espectadores I</i>	109
<i>Figura 41 - Monomujer espectadores II</i>	110

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, trago reflexões acerca dos processos de composição, criação e construção de dramaturgias dentro do que chamo aqui de teatro ou performances um para um. Trata-se de intervenções urbanas, performances e trabalhos cênicos nos quais uma artista¹ interage com apenas uma espectadora em cena. Busco explorar nuances dos encontros e potencialidades dramáticas que podem surgir a partir do momento de compartilhamento um para um entre atriz e espectadora.

Início este trabalho abordando a trajetória que permeou os processos de criação do espetáculo *Inominável*, cuja autoria divido com o ator e diretor Similião Aurélio. Abordo também os processos de criação de outros espetáculos dos quais tive conhecimento no decorrer dessa pesquisa, os quais tive a oportunidade de acompanhar de perto, entrando em contato direto com integrantes dos grupos. O objetivo de análise não é esgotar o mapeamento desse modo de apresentação cênica, nem traçar seu panorama e ocorrências nos âmbitos nacional ou mundial, mas sim observar um espectro de experiências distintas e examinar de que forma o trabalho de atuação, a relação com espectadoras e as dramaturgias provenientes desses encontros comportam-se nessas experiências. Para tanto, pretende-se levar em conta as especificidades das escolhas estéticas e fazê-las dialogar com a minha experiência como atriz e diretora do *Inominável*. A partir dele, surgiram as ideias e a vontade de pesquisar esse tema.

No decorrer de toda essa trajetória de pesquisa, inclusive na dimensão laboratorial da pesquisa durante o processo de criação, investiguei as questões éticas e afetivas dentro do trabalho de atuação e na relação com espectadoras. Ademais, interessei-me sobre o modo em que essa relação pode influenciar a criação de dramaturgias no teatro um para um no contexto da obra *Inominável*². Nesta dissertação, provo-co-me, também, a pensar como o teatro um para

¹ Opto nesta pesquisa por substituir os termos “ator” e “espectador” por “atriz” e “espectadora” como sujeito determinado de qualquer gênero, a fim de trazer à marcação gramatical feminina uma questão de neutralidade, assim como acontece na marcação gramatical no masculino. Essa substituição traz o substantivo no feminino para referir-se ao todo.

² Nesta nota, apresento os artigos publicados por mim a respeito da experiência da obra *Inominável* e também as pesquisas que realizei no PIBIC e na monografia, a fim de compartilhar essa trajetória de pesquisa e evidenciar o que há de novo, e como esta pesquisa atualiza-se na dissertação. No artigo *Inominável - cena e encontro como zona de afetos* (2019), publicado na revista *Conceição/Conception*, da (UNICAMP), apresento dimensões éticas mobilizadas nos modos de criação do trabalho. Em seguida, o artigo disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8656437>. Depois, o artigo *Vivência, Memória e Experiência do Inominável* (2021), publicado na revista *Iaça: artes da cena*, da UNIFAP, em que abordo a intimidade e o tom confessional do trabalho como gerador em potencial de dramaturgias, que podem ser criadas ou transformadas a partir do encontro com o público, e o processo de criação das cenas, criadas a partir de três ideias-motrices: memória, vivência e experiência. Essas ideias foram, nos fluxos dos processos de criação e reflexão, relacionadas respectivamente aos campos mítico, poético e ético das atrizes/atores, e ainda articuladas às dimensões de temporalidade, espacialidade e dos encontros. Disponível em:

um pode ser, além de um modo de apresentação, um exercício de criação cênica para o trabalho de atuação.

A minha primeira experiência com o um para um foi em 2014, quando o diretor, ator e amigo Similião Aurélio e eu decidimos iniciar experimentações nesse modo. A partir daí, sugeri que criássemos um experimento cênico que, posteriormente, após aprovação no edital do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) - DF, se transformaria no *Inominável*. Esse processo apresentou-me uma dinâmica de relação muito diferente com quem vem *espectar*, e, desde então, desenvolvo pesquisas dentro desse campo de trabalho.

Orientada pela Prof.^a Dra. Alice Stefânia, realizei um Projeto de Iniciação científica (PIBIC) a respeito desses processos, que culminou tanto na escrita do artigo *O Trabalho do Ator dos Afetos à Criação* (2016) quanto na monografia de conclusão do curso de Artes Cênicas, intitulada *Corpoético: sobre uma ética da cena construída em afetos*. Seguindo com a pesquisa, publicamos dois artigos em coautoria: *Inominável - cena e encontro como zona de afetos* (2019) e *Vivência, Memória e Experiência do Inominável* (2021).

O espetáculo Inominável

O *Inominável*, da Companhia Dois Tempos, aconteceu em Brasília, no bairro da Asa Norte, e nas regiões de Santo Antônio do Descoberto, Riacho Fundo I e Brazlândia, entre os anos de 2014 e 2018. Com a obra, participamos do Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea (2017) e da Mostra do Fundão (2018). Estive no processo como atriz e diretora. A experiência me fez refletir mais profundamente sobre a direção.

O espetáculo foi remodelado e reestruturado a cada apresentação. Comecei a analisar, a partir de sua trajetória, as relações com as espectadoras, orientada pela dúvida sobre como estas eram estabelecidas, bem como o modo em que essas interações reverberavam nos corpos das atrizes. Por fim, também me interessava saber como as dramaturgias eram construídas ou desdobradas dentro da singularidade desses encontros das atrizes consigo e com as cenas.

Inicialmente, percebi que esses encontros de atuação envolviam uma ação mútua, na qual atriz e espectadora afetavam, influenciavam e transformavam uma à outra de um modo que parecia ser mais acentuado que em outras experiências cênicas. Sendo assim, esses

<https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/article/view/6269>. E, ainda, o artigo *O trabalho do ator, dos afetos à criação* (2016), agraciado com menção honrosa pelo CNPq, escrito em contexto de iniciação científica, e a monografia *Corpoético: sobre uma ética da cena construída em afetos*. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/24677>.

encontros, por causa da natureza ativa e reativa entre atriz e espectadora, geravam processos semelhantes a uma contracena.

O experimento também me instigou a pensar sobre a performatividade do trabalho de atuação dentro desse processo e os caminhos que cada artista faz e refaz a seu modo, acessando seus materiais de memória e seus arquivos conscientes e inconscientes de mitologias pessoais e transpessoais para constituir e materializar os conteúdos que serão compartilhados no momento da cena entre as atrizes e as espectadoras. Trarei de forma mais aprofundada os procedimentos e princípios que fundamentaram essas discussões no Capítulo 1.

Entendo que o teatro é sempre um lugar de afetos, encontros e desencontros com o público, partindo do ponto de que sempre é estabelecida uma relação entre quem veio assistir e quem veio fazer, carregada de potencialidades e sensações boas e ruins. Matteo Bonfitto fala a respeito disso em seu ensaio *Encontro – Deslocamento – Experiência*:

No que diz respeito à concepção de encontro, pontos de contato entre eles são passíveis de reconhecimento. Spinoza se refere ao encontro como um fator de potencialização da vida em muitos sentidos, que remete a uma capacidade que deve ser cultivada de constante afetação, que emerge por sua vez do estabelecimento das relações. Ao explorar no caso Grotowski a via negativa e as práticas de autopenetração, e no caso de Brook ao explorar o que chamou de “centelhas de vida” e “momento presente”, ambos colocam em relevo exatamente a capacidade de irradiação e afetação que envolve ator e público. Essa capacidade, mesmo emergindo de procedimentos diversos, representa um aspecto fundamental do fenômeno teatral visto como encontro, tal como proposto por eles (2013, p. 4).

O fato de a cena ser de uma atriz para uma espectadora não traz garantia de proximidade e nem de uma troca afetiva entre ambas. Contudo, a experiência com o *Inominável* me mostrou potencialidades relacionais capazes de engendrarem trocas dramáticas entre atriz e espectadora, e que o processo de criação imersivo de um para um pode gerar aberturas no processo de atuação. Tanto atriz quanto espectadora, quando colocadas no contexto um para um, parecem acessar diretamente esses afetos que oportunizam transformação na cena, na dramaturgia, na relação com a espectadora e no trabalho de atuação.

Quando escolho esse modo de apresentação como recorte, interessa-me investigar essas transformações e as potencialidades que a relação de proximidade física e atencional entre atriz e espectadora podem provocar dentro do trabalho de composição da atuante, além do impacto na relação com espectadoras e nas construções dramáticas.

Na composição de *Inominável*, os principais materiais surgiram a partir de processos de autoficção e do acesso a mitologias pessoais para o trabalho de atuação e construção de cenas. Esses conceitos foram os principais motores da criação. Sendo assim, iniciei uma investigação

a respeito desses procedimentos com outros grupos e obras, motivada pela dúvida de como seriam essas estruturas de apresentação e composição em outros trabalhos dentro do formato um para um e em suas possíveis atuações.

Assim, ao longo do texto, trago elementos de atuação dentro dos trabalhos dos artistas argentinos: grupo Monomujer – Teatro para ux espectador³ e o Teatro Solo, do diretor Matias Umpierrez, atualmente residindo na Espanha. Além desses trabalhos, abordo as seguintes criações brasileiras: o espetáculo *Tudo que coube em uma VHS*, do grupo recifense Magiluth, e a ação *Converso sobre qualquer assunto*, da performer, atriz e pesquisadora Eleonora Fabião. A escolha dos grupos foi motivada pelo interesse em discutir diferentes linguagens dentro desse formato e estabelecer conexões com a criação *Inominável*.

O grupo Monomujer e o Teatro Solo trazem o um para um a um espaço marcado pela teatralidade. O trabalho da Eleonora Fabião foi escolhido pelo valor de suas questões performativas e por tratar-se de uma ação que toma lugar na rua, com público espontâneo. E, por último, o recente experimento do grupo Magiluth marca um lugar no contexto do teatro digital além de trazer a diferença do compartilhamento com espectadoras. O trabalho do grupo Magiluth é interessante, pois utiliza variadas plataformas virtuais, o que traz versatilidade ao momento do encontro com a espectadora.

Para dar conta da discussão a que nos propomos, a presente dissertação organiza-se em três capítulos. No Capítulo 1, *Inominável: uma experiência de teatro um para um*, descrevo detalhadamente o processo de criação e desenvolvimento do espetáculo. Abordo desde a fase inicial de idealização até a apresentação do espetáculo, destacando as etapas do percurso criativo, investigando e compartilhando os processos de composição das atrizes envolvidas, as experiências vividas no contato com o público e analiso como essas interações influenciaram a criação de dramaturgias. Trago também desdobramentos dessa experiência que compartilhei através do curso *Mitologia do Corpo*, pensando no teatro um para um não somente como um modo de apresentação, mas também como um potente exercício relacional para o trabalho de atuação.

No segundo capítulo, intitulado *Processos de Criação e Interação com Espectadoras*, compartilho de maneira mais detalhada como aconteceram os processos autoficcionais empregados pelas atrizes e também seus percursos de criação. Além disso, investigo a interação entre as atrizes e o público, argumentando que essa relação possui um potencial significativo

³ O grupo utiliza essa grafia para marcar a linguagem não-binária.

para a elaboração de dramaturgias relacionais, pensando em como a participação ativa das espectadoras não só enriquece a experiência teatral, mas também contribui para a co-criação de narrativas. A análise inclui uma discussão sobre teorias contemporâneas de performance e recepção, destacando como as espectadoras podem influenciar e transformar dramaturgias.

No terceiro capítulo, *Notas sobre o teatro um para um: conceitos e contextos*, faço um levantamento do trabalho de outros grupos, também dentro desse modo de atuação. Como já mencionado, são eles: a companhia argentina Monomujer, o grupo pernambucano Magiluth, o Teatro Solo do argentino Matias Umpierrez e o trabalho da atriz, professora e performer Eleonora Fabião com Ana Costa e Silva. Conversei com as artistas Tatiana Marca, do Teatro Solo; Jimena Garcia Conde, do grupo Monomujer; e Bruno Parma, do Magiluth, sobre a criação dos trabalhos desenvolvidos pelas artistas. Os encontros foram realizados via salas virtuais, conversas pelo WhatsApp, Instagram, pessoalmente e por chamadas de vídeo.

CAPÍTULO 1 – *INOMINÁVEL*: UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO UM PARA UM

No presente capítulo, abordo a trajetória que permeia a criação do espetáculo *Inominável*, a partir de sua fase inicial de idealização. Ao descrever as etapas que compõem o percurso do espetáculo desde sua concepção até a apresentação, almejo oferecer uma visão aprofundada das complexidades inerentes a esse processo criativo. Para tanto, me proponho a investigar e compartilhar os processos de composição das atrizes envolvidas, observar os desdobramentos decorrentes das experiências vivenciadas no contato com o público, particularmente durante o momento do encontro de um para um, em cena, e, por fim, compreender como tais interações proporcionaram e influenciaram o desdobramento de diversas dramaturgias. Este capítulo representa, portanto, um mergulho nas fases de desenvolvimento do *Inominável*.

Início explicando que, anteriormente à ideia do *Inominável* como espetáculo, existiu um experimento realizado com seis artistas em uma chácara em Santo Antônio do Descoberto (GO) em 2014. A primeira temporada do espetáculo aconteceu somente em 2015, um ano depois. Propôs-se a realização de um experimento cênico em ambiente natural e imersivo.

Ficamos imersas durante três dias na chácara, e toda a criação foi realizada durante esse tempo. Chegamos ao espaço na sexta-feira à noite e dividimos o grupo em dois. Três pessoas em cada grupo. Durante o processo, eram realizadas vivências conduzidas por Similião Aurélio⁴. No sábado, pela manhã, escolhemos os espaços e o material que comporiam o cenário e o figurino a partir de objetos que levamos em malas, mas também incluímos o que já estava disponível na chácara e nos espaços. No mesmo dia à noite, criamos as cenas e, no momento dos compartilhamentos, coparticipamos das cenas como espectadoras umas das outras, sempre de uma para uma. No domingo, trocamos impressões e organizamos tudo para ir embora.

Resumidamente, essa foi a estrutura do processo. De início, a proposta concebia finalizar o experimento nesse estágio, excluindo sua continuidade. Contudo, durante uma conversa no sábado à noite com Similião, sugeri a transformação do procedimento em um espetáculo, isto é, com a intenção de que fosse compartilhado com o público. Eu almejava não somente estender a vigência do experimento, mas também transcender as fronteiras do grupo, abrindo as portas para a interação com um público mais amplo e externo ao processo.

⁴ Similião Aurélio é ator, diretor e apresentador.

A chácara em que aconteceram tanto o experimento quanto a primeira versão do espetáculo pertencia à minha família, e sempre foi uma vontade desenvolver um trabalho lá. Comecei a elaborar uma estrutura cênica pensando em como poderia se estabelecer o processo na chácara e entrei em contato com o Similião no dia 18 de janeiro de 2015, logo após as festividades que findaram o ano de 2014. Perguntei se ainda havia interesse em realizarmos o projeto sobre o qual conversamos. A partir daí, iniciamos o que, mais tarde, se transformaria no *Inominável*. Participei do processo como atriz e também diretora.

Até então, não tínhamos pensado em um nome, que chegou até nós de maneira inusitada durante a criação do espetáculo. Fizemos uma lista com algumas possibilidades: Nome Provisório, Doze, entre outros, porém, não encontrávamos nenhum que nos agradasse. Um dia, na fila de um espetáculo a que fomos assistir, um amigo, ironizando o fato de ainda não termos um nome, perguntou: “E aí, como está o processo do *Inominável*?” Achamos esse nome perfeito e o adotamos.

Após uma reunião com Similião, convidei doze amigas artistas para integrar o grupo. A escolha do número doze foi proposital, devido à sua simbologia. As apresentações também deveriam ser sempre à noite, na lua cheia; a obra só poderia ser montada de maneira imersiva. Essas escolhas foram éticas, e regeram os afetos dos participantes no *Inominável*. O espetáculo foi se desenvolvendo dentro dos fluxos do processo de criação e reflexão a partir de três ideias motrizes: vivência, memória e experiência.

Para explicar melhor, compartilho um excerto do artigo *Vivência, Memória e Experiência do Inominável* (2021), que escrevi em coautoria com a orientadora desta pesquisa, a Prof.^a Dra. Alice Stefânia Curi, publicado na *Revista Iaçã: Artes da Cena*. O presente excerto, bem como várias passagens do texto, dialoga com as noções de vivência, memória e experiência segundo a perspectiva trazida por Renato Ferracini (2013) em *Ensaio de Atuação*:

No processo, entendeu-se a memória como um fluxo imaginário, mas que emerge das próprias histórias da atriz e da interlocutora como ressonâncias dos sujeitos. Ambas trazem consigo suas próprias mitologias pessoais, cotidianas e culturais, e esse campo mítico é acessado através de um espaço de vivências. A noção de vivência é pensada aqui como um constructo poético, a produção de um espaço-tempo capaz de ser provocador, disparador, fomentador de experiências às atrizes – no âmbito das criações – e às interlocutoras e atrizes – no âmbito do encontro, no experimento. A experiência, por sua vez, é compreendida como algo passível de acontecer ao corpo em “estado ético”, ou seja, um corpo espontâneo, poroso, disponível aos afetos e aumentado em sua potência de ser e agir. Um corpo em estado ético pode ser atravessado de experiência, um corpo que não está poroso e não se abre para a vivência proposta se afeta menos e tem menor grau de experiência tanto na criação como na fruição (MASCARENHAS E CURI, 2021, p. 48-49).

A fim de situar como se estruturou o processo de criação do *Inominável*, abordarei, ainda neste capítulo, os caminhos desse processo criativo.

1.1 – Relato de criação

A primeira temporada aconteceu em 2015, na mesma chácara em Santo Antônio do Descoberto. Éramos doze artistas nos deslocando para o espaço onde seria criado e realizado o espetáculo. Entre o experimento e a primeira temporada do espetáculo, houve algumas mudanças. A principal delas foi o tempo em que ficaríamos imersos. Se, no experimento realizamos tudo em três dias, incluindo o momento dos compartilhamentos, já no espetáculo entendemos que seria preciso mais tempo devido às questões logísticas que envolvem uma apresentação. Sendo assim, o que antes seria montado em três dias, agora seria realizado em nove.

Resumidamente, na primeira semana, realizamos os procedimentos de criação das cenas; na segunda, compartilhamos com amigas para ver como poderia funcionar, e na terceira abrimos para o público.

A estrutura de criação se fundamentou a partir de vivências que foram concebidas como um espaço-tempo poético. As vivências foram cuidadosamente desenhadas com a finalidade de potencializar a sensibilidade das atrizes em relação ao processo criativo. Esse ambiente proporcionava não apenas deslocamentos físicos, mas também se constituía como um campo propício para explorar deslocamentos energéticos e sensoriais. Não eram simplesmente exercícios ou provocações criadas para levantamento de material, mas sim convites intencionais à abertura e à disposição dos corpos para a exploração e criação das dramaturgias que guiaram a construção das cenas, em muito ancoradas no acesso a memórias individuais e coletivas. Ao fomentar o acesso às memórias, esses momentos proporcionavam um terreno fértil para a exploração de nuances emocionais, possibilitando que as atrizes mergulhassem em experiências pessoais que criavam e enriqueciam o que posteriormente se transformou nas cenas.

Dentro das vivências, buscávamos fomentar aberturas sensoriais, além de propiciar a desautomatização, sensibilização, presentificação e estados em que o corpo fugisse de seu modo habitual e cotidiano. Essas aberturas sensoriais também foram geradas por meio de tarefas como: fazer o fogo, arrumar a casa, cozinhar, cuidar da organização dos espaços e tirar o lixo, que eram intercaladas com momentos de diversão e descontração. O propósito subjacente a essas atividades era promover estados de atenção mútua, cuidado recíproco e autonomia, ao

mesmo tempo em que se buscava a preservação da organização e limpeza no ambiente compartilhado. Uma vez que éramos um grupo de doze artistas convivendo por três dias consecutivos, surgiam naturalmente exigências organizacionais significativas. Nesse contexto, emergiu uma prática de escuta atenta que não se limitava apenas ao contexto da cena, mas também abrangia as dinâmicas de convivência e as interações interpessoais estabelecidas.

A seguir, menciono algumas das vivências durante o processo, dividindo como foram realizadas em cada uma das quatro temporadas, trazendo particularidades e o que foi modificado ao decorrer dos processos. É importante salientar que essas dinâmicas se desenrolaram de maneira fluida, não seguindo um padrão estritamente ordenado e linear, como pode parecer na descrição que apresento aqui.

Vivência 01: Deslocamento para a chácara.

A proposta de nos deslocarmos para um espaço não convencional na concepção teatral, situado em áreas rurais distantes do núcleo urbano, apresentava-se como um empreendimento que envolvia deslocamentos tanto físicos quanto em esferas subjetivas e afetivas. Essa iniciativa implicava, de maneira mais abrangente, uma expansão que ultrapassava os limites espaciais convencionais, conduzindo a uma reconfiguração não apenas do ambiente físico, mas também das percepções subjetivas e de outras conexões que poderiam surgir, colaborando com o processo criativo.

Fisicamente, afastar-se do ambiente convencional da cidade propunha reconfigurações da experiência teatral. A distância geográfica não era apenas um desafio espacial, mas também uma oportunidade para explorar novas possibilidades estéticas e dramáticas. A inserção em uma paisagem natural proporcionava um cenário que, por si só, influenciava a atmosfera e a percepção das artistas, adicionando camadas de significado e complexidade ao processo.

No aspecto subjetivo, o deslocamento para esse espaço instigava alterações na percepção das atuantes, desafiando e estimulando o surgimento de novas perspectivas. A imersão em ambientes fora do contexto urbano poderia despertar uma conexão mais profunda com a natureza, consigo e com o outro, incitando aberturas e reflexões.

Vivência 02: Armadilha

As armadilhas eram artifícios cuidadosamente planejados que criavam cenários imprevistos, induzindo a situações inesperadas e promovendo uma atmosfera de desafio colaborativo. Para exemplificar, apresento algumas das ações desenvolvidas por Similião Aurélio. Na primeira noite, Similião desligou o gás de cozinha, anunciando a necessidade de

reposição, o que culminou na elaboração de uma dinâmica surpreendente, pois estávamos impossibilitadas de conseguir repor o gás, uma vez que não havia nenhum lugar para comprar e estava muito tarde.

Além dessa dinâmica, Similião intencionalmente atolou o carro na saída da chácara, demandando a intervenção de um grupo para desatolar o automóvel; chovia bastante nesse dia. Assim, enquanto um grupo se encarregava de iniciar uma fogueira para a preparação da comida, outro desatolava o carro. Após um extenso período de esforços, conseguimos desatolar o carro e jantamos batatas e milho cozidos na fogueira. Foram muitas horas até conseguirmos resolver tudo.

As armadilhas eram uma maneira intencional de instigar a participação ativa e a interação entre os envolvidos. Por isso, aconteciam no primeiro dia. Essas estratégias geravam surpresas e demandavam soluções improvisadas, contribuindo para uma construção de uma dinâmica de grupo única e memorável, permeada por elementos que enriqueceram a experiência coletiva. As armadilhas, portanto, foram utilizadas como estratégia de proporcionar coesão ao grupo de atrizes. Embora as apresentações ocorressem na modalidade um para um e as atrizes não estivessem jamais em cena coletivamente, a coesão do grupo foi necessária para conferir homogeneidade para o espetáculo, já que o público veria sempre mais de uma apresentação em seus circuitos pela chácara.

Vivência 03: Feitura da comida

A preparação dos alimentos desempenhou um papel relevante no processo. Foi estabelecido um cardápio estritamente vegetariano, com o intuito de nossos corpos estarem mais leves e disponíveis para a imersão. A responsabilidade pela execução dessa tarefa era distribuída entre as atuantes, que se organizavam em grupos de três, alternando-se para o café da manhã, o almoço e o jantar. Importante salientar que todas eram incumbidas de participar ativamente no processo de preparação dos alimentos.

A elaboração do cardápio constituía um componente essencial do ritual, envolvendo não apenas a escolha dos ingredientes, mas o engajamento coletivo, que, nessa atividade, não só reforçava a importância atribuída à alimentação como elemento central da experiência compartilhada, mas também fomentava a colaboração e a coesão do grupo.

Além disso, a rotação dos grupos de preparação de refeições propiciava uma dinâmica participativa e colaborativa, permitindo que cada uma desempenhasse papel ativo no processo de feitura da comida.

Após finalizado o processo de preparo dos alimentos, quem havia feito a comida servia a todas, e só começávamos a comer assim que todas estivéssemos servidas. O preparo dos alimentos era sempre um momento muito divertido.

Vivência 04: Deslocamento sensorial

Ocorria no primeiro dia de imersão uma dinâmica de despertar sensorial. Dedicávamos, Similião e eu, cuidadosa atenção à preparação do ambiente, buscando proporcionar às artistas um momento propício para expansão e conexão, empregando estímulos sensoriais como aromas, sons e sabores.

Cada vivência era única e individual; entretanto, ao término de cada sessão, reuníamos todo o grupo para realizar uma massagem coletiva. Nesse ritual, uma das atrizes deitava-se sobre um colchão de massagem elétrico, aquecido, enquanto as demais faziam uma massagem. Após a massagem, a atriz tomava o tempo que julgava necessário para se levantar.

Em seguida, ela se dirigia a uma cesta, contendo um caderno e uma caneta, situada estrategicamente no espaço, e realizava uma sessão de escrita solitária e silenciosa, escolhendo o local de sua preferência para reflexão e registro. Importante salientar que a pessoa não voltava para a vivência para fazer massagem em quem restou. A proposta era que a atriz se mantivesse em silêncio até dormir.

Esse procedimento, que culminava em um período de reflexão solitária, encerrava cada sessão, oferecendo um espaço para a expressão individual e introspecção após as interações coletivas intensas. Esse enfoque não apenas reforçava a importância do cuidado e da introspecção dentro do processo, como também evidenciava a complexidade e riqueza das experiências proporcionadas durante o desenvolvimento da proposta na chácara.

Vivência 05: Acessos a memórias

Adentrarei no aspecto da memória como criação dramaturgica mais profundamente, pois essa é uma noção importante e norteadora da construção do espetáculo. Por enquanto, nesse tópico, vou me ater a compartilhar como foi criado o campo de desenvolvimento do trabalho com a memória. A partir daqui, adentro os procedimentos de criação atorial utilizados na construção das personagens em *Inominável*, que perpassam a composição a partir do acesso ao que se assemelha ao conceito de mitologia pessoal das artistas. Quando comecei a pesquisar sobre esse processo, me deparei com o trabalho desenvolvido pela atriz, coreógrafa e

dramaturga Maura Baiocchi (2011). O conceito de mitologia pessoal foi cunhado pela autora (2011) em seu livro *Taanteatro – Rito de Passagem*:

No *taanteatro*, *mitologia pessoal* envolve a paisagem ou drama interior do performer e relaciona aspectos biográficos e culturais, biotipia ou experiências “definitivas” e particulares e imagens do inconsciente coletivo. O levantamento da mitologia pessoal é um trabalho de conscientização e exteriorização desses conteúdos psicofísicos, biográficos e simbólicos, que determinam a autoimagem do performer, seu comportamento cênico e social. A mitologia pessoal configura um tipo de subpartitura ou plano de consistência da performance. Seu levantamento ocorre geralmente em forma de um questionário acompanhado por uma entrevista complementar que visa a esclarecer eventuais dúvidas. Abrangência, complexidade e profundidade das declarações variam significativamente e dependem da personalidade e dos interesses do performer (p. 23).

Baiocchi disponibiliza em seu livro o questionário de mitologia pessoal aplicado no NuTAAN (Núcleo de Pesquisa Taanteatro) em 2010. O questionário é bastante aprofundado e levanta questões a respeito da árvore genealógica das artistas, como também valores culturais, passando por quais atividades mais gosta, a viagem dos sonhos, desejos, premonições, manias, entre muitas outras; todas as artistas envolvidas respondem o mesmo questionário.

No *Inominável*, essa autoinvestigação das atrizes para compor as personagens acontecia de uma maneira que se aproximava e se distanciava do trabalho desenvolvido por Baiocchi. Primeiramente, a investigação não era realizada por meio de um questionário com muitas perguntas. Eram apenas três perguntas, e cada artista envolvida no processo recebia perguntas diferentes. Existia uma quarta pergunta que era feita para todas: *O que você seria se não fosse você?* Essa pergunta era muito importante porque norteava os caminhos para a construção da personagem.

É importante salientar que eu e Similião, enquanto pessoas que guiávamos o processo, não tivemos acesso às respostas das três primeiras perguntas, que, a depender de cada artista, poderia ser: *Quais são seus medos? Se você pudesse realizar uma viagem fantástica, como seria? Do que você brincava quando era criança?* Entre outras. Esse era um trabalho de investigação pessoal que não era compartilhado conosco. Porém, a quarta pergunta era compartilhada, e a partir dessa resposta iniciávamos a composição.

Para o trabalho de criação das cenas, criamos também três camadas de sentido para nortear o processo das atrizes. São elas: cotidiano, onírico e essencial. Em seguida, aponto os significados de cada um e sua importância dentro do processo.

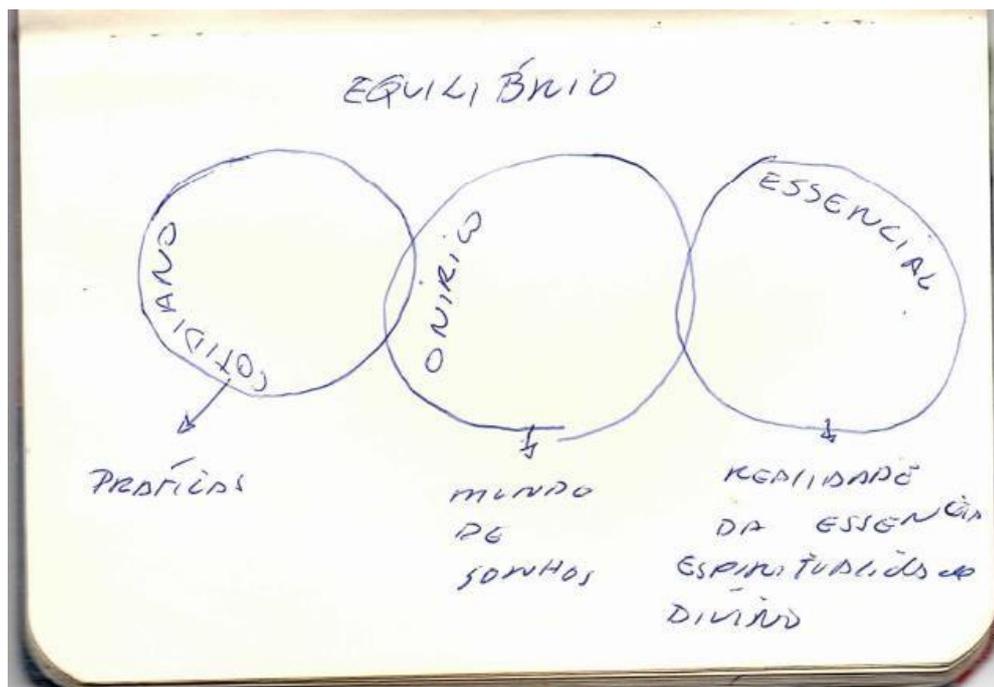


Figura 1: anotações de artistas.

Cotidiano: no âmbito prático do processo, éramos um coletivo de doze artistas, subdivididos em três equipes com responsabilidades distintas. A primeira equipe era encarregada da remoção do lixo, bem como da organização e limpeza dos quartos e banheiros. A segunda, incumbida das tarefas culinárias, se ocupava do preparo das refeições principais – almoço e jantar –, além da arrumação da mesa e do café da manhã, seguido pela limpeza e ordenação da cozinha. Cabe ressaltar que o cardápio, predefinido antes do início da imersão, privilegiava uma dieta vegetariana e saudável. A terceira equipe dedicava-se à construção e assistência na construção de cenários, bem como auxiliava nas diversas tarefas de produção do espetáculo. Importante mencionar que a composição desses grupos não era imutável, pois a proposta era alternar entre as diferentes funções ao longo dos três dias de imersão. A organização das atividades diárias era efetuada por meio de um mural na cozinha, onde constavam nomes, datas, horários e tarefas designadas para cada dia. No cotidiano, se instauravam as dinâmicas conviviais do processo.

Imersão 1

ESTRUTURAS		17-06	
	SEXTA	SÁB	DOM
CAKE	X	Helena BRENDO, GREG	JORDANS, wily GREG
ALMOÇO	X	MANU, BRENDO JOÃO	MANU, PEDRO Helena
JANTAR	ELISA, wily VICION	PEDRO, ELISA MANU, JOÃO	victon, wily JOÃO

FUNÇÕES:

SALA: JOÃO V
 QUARTOS: BRENDO, MANU, Helena
 BANHEIROS: wily
 COZINHA: JORDANS e PEDRO
 LÍDIA: GREG e ELISA
 TEMPO: MANU
 ÁGUA / SURPRESA: VICION
 TERRA: KÊ

DIVISÃO DOS QUARTOS:

QUARTO ENCANTADO: JÔ e PEDRO
 QUARTO DOS GATINHOS: ELISA, HELENA, VICION e JOÃO
 QUARTO DA NOVA ERA: SIMILISSO
 QUARTO DA CUSTÓDIA ZEN: MANU e GREG.
 QUARTO BARRIGAS DE MÃE: BRENDO e WILY

HORÁRIOS

SABÃO

CAKE - 11h
 TRABALHO - 12h30
 ENSAIO 1 - 16h30
 ALMOÇO - 15h
 ENSAIO 2 - 19h / 20h
 JANTAR - 22h



Figura 3: Artistas Pedro Mazzepas, João Quinto e Camô Omak construindo um dos cenários. 2016.



Figura 4: Da esquerda para direita, Camô Omak, Gregório Benevides, Emanuel Lavor, Elisa Carneiro, Pedro Mazzepas e Helena Miranda carregam o cenário até o local da cena. 2016.

Onírico: todos os dias havia uma roda de compartilhamento dos sonhos. Nos propúnhamos a anotar os sonhos diariamente. O sonho compartilhado não precisava fazer sentido, mas reservávamos esse momento do dia para trocar, compartilhar e falar sobre os sonhos. Como estávamos em um espaço-tempo muito propício a aberturas sensoriais, acreditávamos que poderíamos ter acesso a informações para o processo a partir do subconsciente.

Ao explorar as camadas do onírico, as artistas têm a oportunidade de se conectar com imagens e narrativas arquetípicas, trazendo uma profundidade universal para suas performances, adentrando espaços de sonhos, apreciação, imaginação, fabulação e experiência que são amplamente ressonantes entre o grupo, ao mesmo tempo que permanecem em um campo profundamente pessoal e subjetivo.

Essencial: esse aspecto estava intrinsecamente vinculado às atrizes, englobando um conjunto de elementos como suas ferramentas de composição cênica, pensamentos, reflexões e intuições que compunham a identidade essencial de cada atriz, acionadas através de perguntas. Essas diferentes camadas de significado interagem e se reconfiguravam continuamente ao longo do processo criativo. Importante ressaltar que não se tratava de um método ou um passo

a passo rígido a ser seguido; ao contrário, esses elementos serviam como norteadores flexíveis do processo de criação.

Vivência 06: Seleção dos espaços

O grupo dedicava-se à olhar com cuidado os ambientes disponíveis na chácara, à procura do espaço mais apropriado para a realização de cada cena. Cada atuante direcionava-se ao local escolhido e iniciava a composição da cena. A etapa de seleção dos locais não se restringia meramente à alocação física das cenas, mas expandia-se para a integração harmônica dos elementos do ambiente com a proposta que cada atuante desenvolvia para cada cena, considerando aspectos como iluminação, composição visual, objetos de cena e atmosfera. Sendo assim, a seleção dos espaços refletia não apenas a decisão prática acerca da disposição das cenas, mas também denotava a consideração atenta aos elementos estéticos e simbólicos inerentes a cada local escolhido.

Ao envolver-se nesse processo, as artistas buscavam tanto uma eficiente distribuição espacial das cenas quanto uma compreensão mais profunda das características intrínsecas de cada ambiente, visando potencializar a cena e o encontro e almejando criar uma dimensão mais profunda e significativa à experiência do espectador. Abaixo, cito os locais onde foram realizadas cada cena e a descrição do espaço.⁵

- 1 - A Placenta: dentro de um bote salva vidas localizado na piscina.
- 2 - A Velha Cega: no orquidário.
- 3 - O Silêncio: espaço dentro do mato.
- 4 - O Coiote: em uma barraca localizada embaixo de uma árvore.
- 5 - A Caboclinha: na casinha localizada em um deck dentro do lago.
- 6 - A Borboleta: embaixo de uma árvore onde havia uma mesa de concreto.
- 7 - O Fauno: em trânsito. Levando e trazendo o público para as cenas.
- 8 - A Astronauta: Dentro do lago
- 9 - A Célula: na mesa de sinuca.
- 10 - A Chave: em cima do Jeep.
- 11 - A Pessoa que Nunca Dormiu: na cozinha

⁵ Não há fotos de todos os espaços.

12 - O Passado: em uma clareira no meio da mata.



Figura 5: Foto de Nathália Azoubel, 2015. Artistas Luísa Duprat e João Pedreira no momento de compartilhamento entre o grupo da cena “A Borboleta”. Primeira Temporada.



Figura 6: Foto de Nathália Azoubel, 2015. Artista Gregório Benevides no momento de compartilhamento entre o grupo da cena “O Fauno”. Primeira Temporada.



Figura 7: Foto de Nathália Azoubel, 2015. Atrizes Helena Miranda e Luísa Duprat (Tuti) no momento do compartilhamento entre o grupo da cena “A Astronauta”. Primeira Temporada.



Figura 8: Foto de Nathália Azoubel, 2015. Artista João Quinto e diretor Similião Aurélio no momento de compartilhamento entre o grupo da cena “A Chave”. Primeira Temporada.

Vivência 07: Escolha dos objetos que iriam compor a cena

Transformamos a escolha de objetos que fariam parte do cenário e da composição da cena em uma vivência integrada ao processo de desenvolvimento do espetáculo. Nós levávamos malas cheias de objetos carregados de significado afetivo. No segundo dia, os dispúnhamos pelo chão, propiciando um vasto repertório para a seleção de elementos que iriam compor cada cena. O processo de escolha era permeado por uma atmosfera quase cerimonial.

Além das malas, a própria chácara servia como um vasto reservatório de potenciais elementos cênicos. A liberdade para incorporar qualquer objeto encontrado no ambiente enriquecia ainda mais o repertório disponível. Essa abordagem expandia as possibilidades criativas, permitindo a integração tanto de elementos inesperados quanto daqueles que foram previamente escolhidos ou rearranjados.



Figura 9: escolha dos objetos para compor a cena. Primeira temporada, 2014.

A seleção e a disposição desses objetos, tanto os pessoais quanto os provenientes do espaço, conferiam também camadas de sentido às cenas, fazendo com que estivéssemos conectadas também ao espaço.

Depois do trabalho de escolha dos objetos, iniciamos a criação das máscaras. Vale salientar que a proposta não foi realizar um teatro de máscaras; embora elas fossem criadas em meio a um ritual que criávamos para compor a criação das personagens, elas não necessariamente iriam compor as cenas. Acendíamos velas na brasa de uma fogueira e nos conduzíamos até uma clareira no meio da mata. A partir daí, pegávamos um pouco de argila de uma bacia e criávamos os desenhos, modelando as máscaras cada um em seu próprio corpo.

A proposta era sobretudo trazer transformação simbólica, mas também alguma transformação física para que as criaturas tivessem algo de inumano na aparência com o intuito de gerar algum estranhamento por parte da espectadora.



Figura 10: Foto de Nathália Azoubel, 2015. Artistas Emanuel Lavor, Helena Miranda, João Quinto, Jordana Mascarenhas e Victória Carballar. Primeira Temporada.



Figura 11: Foto de Nathália Azoubel, 2015. “A Velha”. Primeira Temporada.

Vivência 08: Escolha dos objetivos de cena

Após a escolha das personagens, mapeamos um objetivo para cada cena. Os objetivos guiavam o encontro e funcionavam como uma jornada a ser percorrida juntamente com a espectadora. Tornavam-se um ponto de condução da cena. No entanto, vale ressaltar que atingir o objetivo não era o foco. A trajetória percorrida para alcançá-lo era, sim, o foco principal. A seguir, listo os objetivos das cenas previamente mencionadas que dizem respeito à primeira temporada do espetáculo, seguidas da disposição de cenas. Ao lado de cada cena, figuram-se cartas desenhadas pela artista Luísa Bianchetti, reproduzidas aqui com o intuito de exemplificarem o aprofundamento quase oracular que escolhemos dar ao processo de elaboração dramaturgica das atrizes.

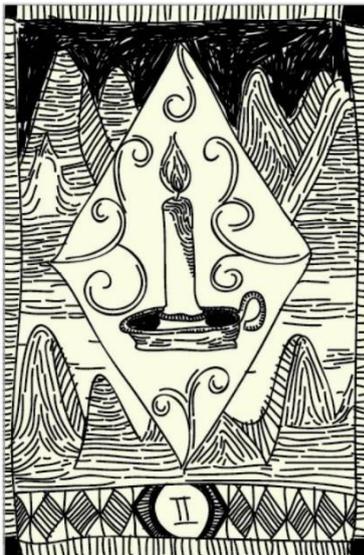


1 - A Placenta

Elemento: água

Objetivo: fazer com que a pessoa entrasse no bote salva vidas localizado dentro da piscina.

Cena: Emanuel Lavor se posicionava dentro de um bote salva vidas azul, com cinco cenouras que seriam compartilhadas com o público. O bote estava situado dentro de uma piscina e amarrado na borda. Assim que a espectadora se posicionava na borda, Emanuel se dirigia até ela e a convidava para adentrar o bote. Todas as espectadoras aceitaram adentrar o bote.

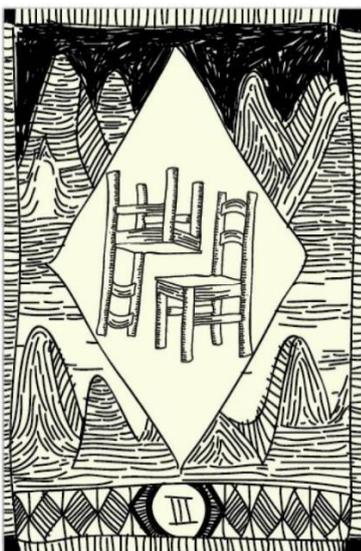


2 - A Velha Cega

Elemento: fogo

Objetivo: fazer com que a espectadora lesse uma carta em branco.

Cena: Jordana Mascarenhas sujava folhas de papel em branco com café. Em um cenário composto por velas e plantas, à beira de um barranco, ao lado de uma cadeira de balanço, posicionava um bule com café, chá, água quente para um escalda pé, bacia de alumínio e esperava que a espectadora chegasse varrendo o chão do lugar. Ali contava histórias.

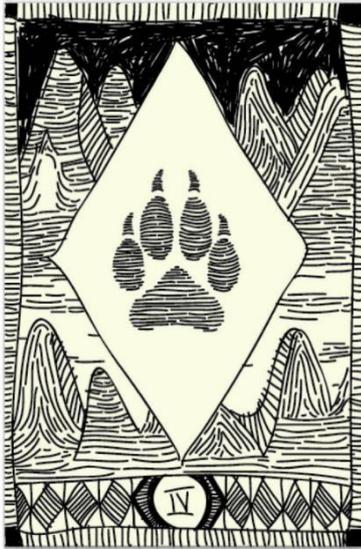


3 - O Silêncio

Elemento: terra

Objetivo: fazer com que a outra pessoa não suportasse o silêncio e falasse primeiro.

Cena: José Reis posicionava duas cadeiras do espaço, sentava em uma e a outra deixava para o público. Ali ficava em silêncio esperando que alguém dissesse algo.

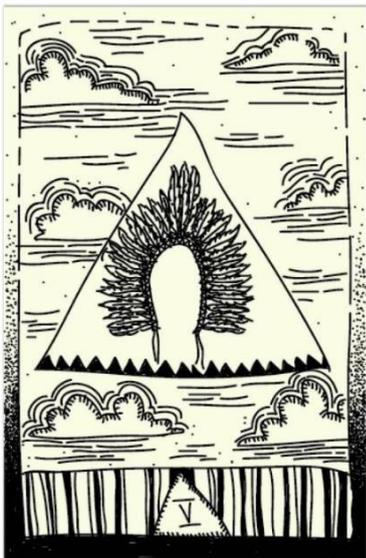


4 - O Coiote

Elemento: terra

Objetivo: fazer com que a espectadora dormisse.

Cena: Pedro Mazepas posicionava uma barraca embaixo de uma árvore, ao lado de uma rede, onde a espectadora seria convidada a se deitar.

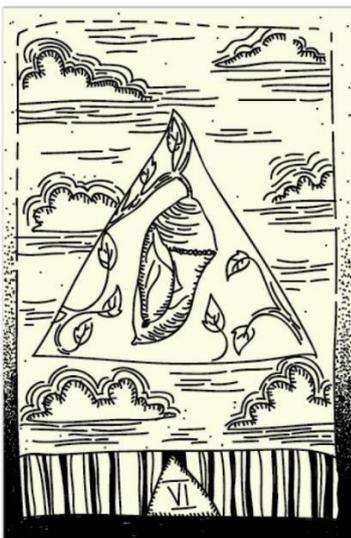


5 - A Caboclinha

Elemento: ar

Objetivo: criar um remédio com a espectadora a partir de elementos naturais encontrados no espaço.

Cena: Elisa Carneiro subia a rampa da casinha, tocando um Maracá e segurando uma bacia que posicionava no centro da casinha.

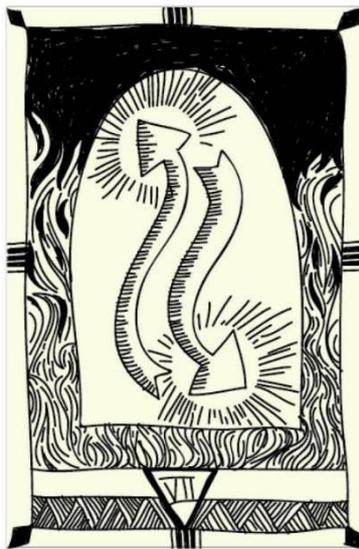


6 - A Borboleta

Elemento: ar

Objetivo: propor que a pessoa ficasse sem respirar por seis segundos para virar borboleta.

Cena: Luísa Duprat vestia um macacão azul e esperava a espectadora sentada em cima da mesa, cinza, de concreto.

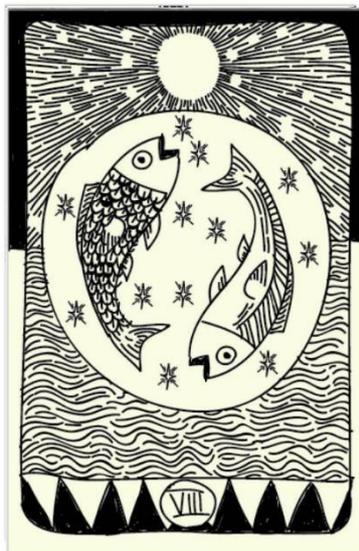


7 - O Fauno

Elemento: fogo

Objetivo: levar espectadoras até às cenas.

Cena: Gregório Benevides vestia uma roupa de pelúcia, confeccionada pelo próprio ator e um diadema com chifres. Transitava de um lado para outro, levando as espectadoras para as cenas.

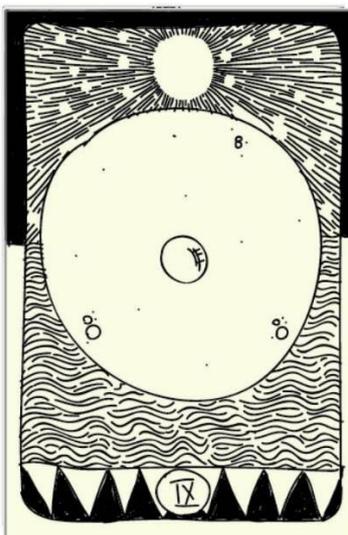


8 - A Astronauta

Elemento: água

Objetivo: fazer com que a espectadora entrasse no lago.

Cena: Helena Miranda entrava no lago de água gelada, vestindo roupa de Neoprene. Ela tocava trompete enquanto esperava a espectadora entrar na cena.

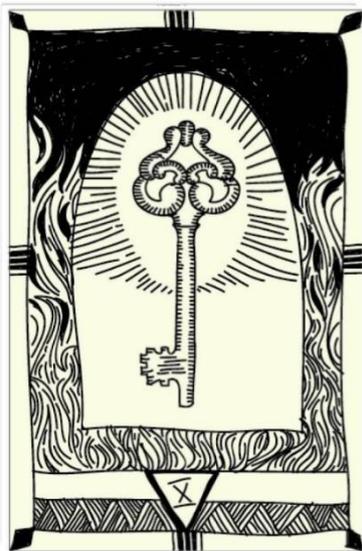


9 - A Célula

Elemento: água

Objetivo: o objetivo desta cena não foi construído, pois a atriz mudou de país e saiu do processo.

Cena: a cena não foi desenvolvida, apenas chegamos ao nome e a ideia do que seria.

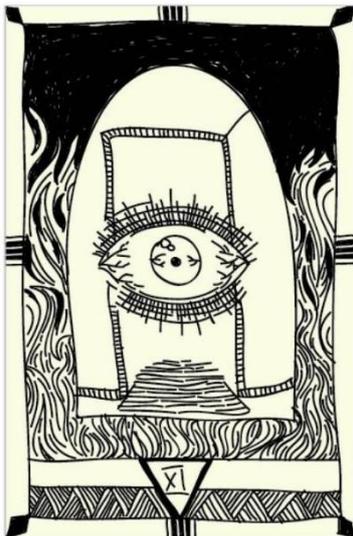


10 - A Chave

Elemento: fogo

Objetivo: transformar o ordinário em precioso.

Cena: João Quinto esperava a espectadora em cima do Jeep, que estava cuidadosamente posicionado no lugar onde o céu era mais aberto. Em cima de um colchão inflável, coberto por panos bonitos e almofadas, ele posicionava suas cartas de Tarô e seu colar de chaves.

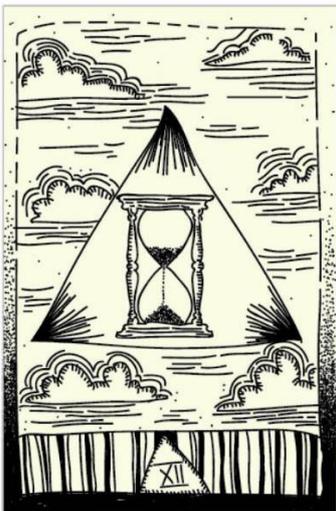


11 – A Pessoa que Nunca Dormiu

Elemento: fogo

Objetivo: fazer com que a espectadora explicasse como se sonha. Ela não sabia como se sonhava.

Cena: Victória Carballar esperava a espectadora sentada à mesa. Assim que ela chegava, propunha que fizessem uma comida juntas. Esse era o maior espaço da chácara, com chão de cimento queimado na cor amarela, com fogão a lenha e sem paredes. Apenas vigas de Eucalipto sustentavam o telhado.



12 - O Passado

Elemento: ar

Objetivo: fazer com que a espectadora brincasse de alguma brincadeira de sua infância.

Cena: Nine Ribeiro levava o público até uma clareira no meio da mata, onde havia apenas terra solta e uma fogueira. Ali tentava convencer a espectadora a brincar com ela até que ela desaparecesse.

Chamar de objetivos foi uma escolha dentro do processo de criação; por esse motivo, optei por compartilhar aqui desta forma, para ser fiel ao processo de criação. Porém, vale ressaltar que a nomenclatura se distancia das conotações associadas a este termo pelo método Stanislavski. Aqui, os "objetivos" transcendem a motivação de personagens, transformando-se em uma ferramenta para a interação com o espectador e a condução da narrativa. No *Inominável*, eles funcionavam como um dispositivo de encontro para aproximação com o espectador e para nortear os caminhos da cena.

Essas dramaturgias previamente desenvolvidas, isto é, antes do contato com as espectadoras, ressoam com a noção de “programa” cunhada por Eleonora Fabião em seu texto *Programa Performativo: o Corpo-em-Experiência* (2013), onde a autora, inspirada por Gilles Deleuze e Félix Guattari, aborda o termo como:

O enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a experimentação (FABIÃO, 2013. p. 4).

Embora o *Inominável* compartilhe semelhanças com a ideia de *programa* de Eleonora Fabião, ele se distingue por incorporar uma camada assumidamente ficcional, e por não precisar um enunciado em todas as cenas. Enquanto o conceito de Fabião se inclina para uma performance operante em um território mais experimental e menos delimitado pela ficção, o *Inominável* navega na interseção entre a realidade e a ficção para ensejar nesse liminar seu espaço narrativo.

Vivência 09: Compartilhamentos

Os compartilhamentos eram, dentro desse processo, a única maneira de contribuir para o aprofundamento técnico e artístico do trabalho, através das sensações e percepções vivenciadas em cada cena. Era também o momento do encontro: o momento em que pela primeira vez experimentamos o contato uma para uma.

Os compartilhamentos podem ser divididos em três momentos:

Compartilhamento de processo entre o grupo: Esse foi o primeiro momento em que assistimos as cenas umas das outras. Fazíamos duas rodadas: um grupo de seis pessoas realizava as cenas enquanto outro grupo assistia, sempre de um para um. Aqui ainda não havíamos delimitado tempo de apresentação. Algumas cenas tiveram duração de uma hora enquanto outras, cinco minutos. Essa foi a primeira experiência de compartilhamento do grupo.

Depois disso, nos reunimos para escutar como o compartilhamento afetou cada uma como atuante e também como espectadora. Essa foi a maneira que encontramos de gerar possibilidades de trocas entre as atuantes e também dirigir as cenas. Pois, uma vez que não havia uma intervenção direta da direção no sentido de assistir as cenas para dirigi-las, nos informávamos dos encontros a partir das percepções de cada um, que para nós parecia mais interessante até esse momento. Até esse momento porque esse formato de compartilhamento foi alterado ainda nessa temporada. Em dado momento, pensamos em experimentar uma nova maneira. Então fizemos uma roda de cenas. Ainda de uma para uma, mas com todas do grupo em volta assistindo. Esse formato não funcionou. Primeiro, por ter perdido o caráter confessional e íntimo das cenas; sobre isso um dos atores disse ter se sentido exposto e que foi bastante desconfortável. Depois, começamos a nos questionar se a partir dessa composição continuaríamos fazendo uma cena com interação uma para uma, e qual seria a diferença de uma improvisação com duas atrizes em cena e o público posicionado no formato arena. Assim, decidimos voltar ao formato inicial.

O compartilhamento das cenas entre o grupo foi o primeiro contato com o formato uma para uma. O encontro uma para uma suscitava alterações dramáticas e dava ao espectador a possibilidade de gerar material para a cena com a atriz. Aprofundarei nessa questão quando tratarmos das dramaturgias relacionais, ainda nesse capítulo.

Compartilhamento de processo com convidadas: essa foi a primeira experiência de compartilhamento com público externo ao processo de criação do trabalho. Convidamos a artista plástica Luísa Bianchetti, a atriz e psicóloga Luísa Guimarães e o ator Leonardo Teles para participar das cenas. As artistas assistiram a todas as cenas. Foi um processo bastante intenso.

Após o momento do compartilhamento das cenas, nos reunimos para colher impressões e percepções das convidadas a respeito de como foi a experiência; depois da conversa, Luísa Bianchetti criou o deck de cartas inspirada no Tarot com desenhos para cada uma das cenas. Ao todo doze cartas, o deck divide-se entre os quatro elementos da natureza: água, terra, fogo

e ar. A artista delimitou os elementos para cada uma das cenas como demonstrado na seção Objetivos.

Compartilhamento de processo que o público externo: concebido para pensar maneiras de compartilhar o processo com o público, essa fase foi um dos motivos pelo qual precisamos prolongar o tempo de imersão. Por isso, a criação de todas as fases até o momento do compartilhamento teve duração de nove dias, em vez de três. Três finais de semana. A logística de transportar o público para a chácara e a organização do compartilhamento das cenas foram bastante complexas.

No processo de compartilhamento com o público, surgiram os primeiros mecanismos de controle para a relação com o público. Até então, compartilhando com as outras artistas, não havia tanta exposição a riscos. Fomos desenhando a estrutura de compartilhamento a partir da exposição aos riscos e a partir do que fomos observando no contato com o público. Nosso primeiro desenho de estrutura de compartilhamento foi bastante falho, dentro da perspectiva do que considerávamos satisfatório para se estabelecer o encontro com a espectadora.

Para melhor entendimento, dividirei em quatro aspectos os delimitadores da nossa decisão: limite de público, deslocamento, espaço, tempo.

Limite de público: para delimitarmos o público, criamos um questionário que a espectadora respondia e enviava por e-mail. Essa proposta teria a função de delimitar o público em quantidade, mas também possibilitar que conhecêssemos minimamente quem faria parte da experiência. Pelo questionário, escolhíamos quem iria participar, porém, entendemos que seria possível colocar o dobro de espectadoras para além da quantidade de cenas, que eram dez. Foram, portanto, vinte espectadoras.

Deslocamentos: como primeira ideia para trazer o público para a chácara, as atrizes saíam da chácara em Santo Antônio do Descoberto, buscavam o público que estava reunido na frente do Teatro Goldoni, no Plano Piloto, retornavam à chácara, se trocavam enquanto o público esperava na sala da casa, executavam os compartilhamentos, depois deixavam o público no mesmo lugar.

A distância, contando com idas e voltas foi equivalente a 220km e o tempo de deslocamento, 232 minutos sem considerar a duração dos compartilhamentos. Percebemos, ainda no primeiro dia, que essa dinâmica era insustentável por questões financeiras, pelo desgaste do público, mas principalmente pela sobrecarga às artistas.

Espaço: os espaços foram delimitados conforme a divisão das cenas que deveriam acontecer no modo um para um; porém, quando o público entrou na chácara, as espectadoras foram se direcionando sozinhas para a cena localizada no lugar mais central da chácara, que era também o mais iluminado. Em uma ocasião, entraram dezoito espectadoras na cena da atriz Victória Carballar, que resolveu muito bem a situação, transformando a cena numa festa de aniversário dela. Contudo, essa mobilização espontânea de o público escolher como assistir às cenas não estava programada.



Figura 12: O público do primeiro dia.

Ainda sobre o primeiro dia, cabe mencionar que nenhuma das cenas aconteceu entre uma atriz e uma espectadora. As espectadoras foram andando sozinhas pelo espaço, encontrando as cenas e entrando a qualquer momento. Adentraram também outros espaços em que não havia cenas. Perdemos o controle do público.

Percebemos que deixar apenas uma personagem para controlar o público e guiá-los até as cenas seria pouco. Isso fez com que a experiência de compartilhamento se afastasse muito do que esperávamos.

Tempo: na primeira experiência, as cenas não aconteciam em tempo determinado. Variaram entre cinco minutos e uma hora. Isso fez com que o compartilhamento, da hora em que as artistas saíam para buscar o público até a volta delas, durasse mais de seis horas.

Ao final desta apresentação, estávamos muito cansadas; o público era jovem e parecia não estar cansado, pelo contrário, pareciam estar se divertindo. Apesar disso, entendemos que foram muitas horas de compartilhamento e que precisávamos reduzir. Nos reunimos no dia posterior e transformamos bastante a experiência, até para assegurar que fosse de fato uma experiência um para um.

Abaixo listo as mudanças que implementamos no segundo dia da 1ª temporada:

Limite de público: entendemos que o limite de público deveria ser o mesmo da quantidade de cenas. No primeiro dia, nós não utilizamos as cartas desenhadas para cenas. No segundo dia, o público chegava e cada um tirava três cartas. Cada espectadora deveria assistir a três cenas, no entanto, não foi possível assistir a três cenas devido ao tempo. Depois dessa experiência, criamos três circuitos em que cada espectadora deveria ir para um circuito e girava apenas entre as cenas desse circuito, com a mudança de cena programada para intervalos de 10 minutos.

No entanto, até desenvolvermos os circuitos, em temporadas seguintes a essa, não conseguimos ter controle sobre quem estava em cada cena. Mantivemos a estrutura do questionário e inventamos ingressos. Como já estávamos na chácara e era distante, os ingressos foram frutas que entregamos ao público à espera no Goldoni. Fizemos também uma lista com os nomes das espectadoras daquele dia.

Deslocamentos: alugamos uma van para buscar o público e entendemos que precisaríamos de mais um ator para acompanhar o público no trajeto, e monitorar o público para não ficarem soltos como no dia anterior.

Chamamos um ator com pouca antecedência, e ele topou participar. Ao chegar na chácara, ele guiava o público para uma sala e lá permaneciam todos até que fossem convidados a entrar nas cenas. Essa dinâmica precisou ser revista para temporadas posteriores, pois algumas espectadoras relataram se sentir entediadas com a espera.

Espaço: as cenas e os locais permaneceram como estavam. Apenas deixamos o espaço com menos luzes.

Tempo: delimitamos o tempo de dez minutos para a duração de cada cena. Similão marcava o tempo do lado de fora e uivava quando terminava. Combinamos que quem ouvisse primeiro replicava o uivo, até que todas pudessem saber que já havia chegado o tempo de finalizar a cena.

As questões pertinentes aos compartilhamentos na primeira temporada foram efetivamente resolvidas no que tange ao modo um para um. No segundo dia, ainda haviam algumas questões a serem revolvidas, porém, não mais em relação ao modo um para um. Nas temporadas subsequentes, surgiu a necessidade de implementar diversas modificações.

A seguir, resumo as principais alterações efetuadas nas temporadas subsequentes, com uma abordagem mais concisa e focalizada exclusivamente no que foi alterado.

1.1.1 - Outras temporadas e diferentes formas e compartilhamentos na criação *Inominável*

A primeira temporada teve um cunho experimental bastante intenso. Depois dela, foram realizadas outras três; quatro temporadas no total. A segunda ocorreu em uma chácara em Brazlândia, com financiamento do Fundo de Apoio à Cultura - FAC/DF; a terceira, no Parque Olhos D'água, durante o Festival de Internacional de Teatro Cena Contemporânea; a quarta, em um espaço ao ar livre chamado *Monte das Orações*, a convite da Mostra do Fundão.

Depois da primeira temporada, modificamos os formatos a cada nova temporada, principalmente devido à mudança de espaço. Nesse sentido, o *Inominável* nunca perdeu sua qualidade experimental: além de *site-specific*, era também aberto à interação do público. Aqui, não detalharei cada temporada, trazendo como ocorreram as vivências em cada uma, pois pode trazer uma experiência de leitura cansativa. Assim, focarei somente no que foi alterado em cada uma das versões.

Segunda temporada

Na segunda versão (2016) do *Inominável*, a estrutura de criação estabelecida na primeira temporada foi mantida. Essa continuidade permitiu a consolidação das experiências acumuladas, bem como o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho replicável e compartilhável. Houve uma melhora significativa na organização das atividades e vivências. Com recursos de fomento, foi possível alugar uma chácara ampla, oferecendo acomodações mais adequadas, com quartos individuais e banheiros privativos, o que contribuiu para o bem-estar do grupo.

A temporada foi marcada pela inclusão de dois novos atores, Wily Oliveira e Brendo Sousa. Importante destacar que não houve repetição de cenas da temporada anterior; todas foram inéditas. Houve também uma evolução na organização dos compartilhamentos: além de realizarmos sessões triplas, estabeleceram-se três circuitos, cada um com quatro cenas. Com doze atores e doze cenas no total, cada espectador tinha a oportunidade de experienciar um dos circuitos, alternando entre as cenas a cada dez minutos.



Figura 13: Foto de Diego Bresani, 2016. Pedro Mazzepas para divulgação. Segunda Temporada.



Figura 14: Foto de Diego Bresani, 2016. João Quinto em cena como O Rei. Segunda Temporada.



Figura 15: Foto de Diego Bresani, 2016. Jordana Mascarenhas durante a cena Sem Face. Segunda Temporada.



Figura 16: Foto de Nathália Azoubel, 2015. Artista Victória Carballar. Segunda temporada.



Figura 17: Chegada do público. Segunda temporada.

Terceira temporada

Na terceira temporada (2017), houve uma mudança bastante significativa na estrutura de criação das cenas por dois motivos: a) estávamos nos organizando para apresentar em um festival, então, precisamos nos adaptar a isso; b) ocupávamos um espaço público pela primeira vez. Essa foi a primeira vez que o processo foi conduzido de forma não imersiva.

Conseguimos que o parque fosse reservado exclusivamente para as apresentações, mas não para a criação. Devido a isso, tudo ocorreu de maneira diferente. Como a maioria das pessoas envolvidas já sabia como era o processo de criação, foi bem prático e rápido.

Apesar de não conseguirmos fechar o parque, nos reunimos no espaço duas ou três vezes com o grupo e cada um foi procurar um espaço em que gostaria de realizar sua cena. Assim, cada atriz compôs sua cena e começamos a desenhar os circuitos. Fizemos alguns compartilhamentos entre o grupo à noite, quando o parque estava mais vazio. Enfrentamos desafios em relação à criação de cenários construídos. Depois de montados os cenários, no dia seguinte os encontramos vandalizados pelos frequentadores do parque. Depois, soubemos que fizeram denúncias ao parque, convencidos de que moradores de rua construíram casas numa invasão.

O impacto da montagem num espaço público foi grande na relação de convívio do grupo, porque não havia muita interação. Algumas das atrizes nem se reuniram com o grupo, por exemplo. O ator Gregório Benevides foi no parque um dia, sozinho, escolheu um espaço interessante para a sua cena, construiu tudo em casa e foi novamente no dia da apresentação para montar mais cedo. Foi a primeira vez que entendi que, de repente, poderíamos ter criado uma metodologia de criação; a exemplo do Gregório, os atores e atrizes que já participaram do processo demonstraram bastante independência durante a segunda temporada.

No parque, cada um escolheu seu espaço e compôs sua cena. Foi interessante porque, apesar de as cenas serem novas, com novos objetivos, as artistas seguiram a mesma linha de criação que conduzimos na primeira temporada. Gregório, que havia criado um Fauno na primeira temporada, nessa, se inspirou no mito de Ícaro. O ator seguiu a proposta de criar figuras e cenas associando referências pessoais às mitologias greco-romana e grega.

A atriz Nine Ribeiro relatou, numa espécie de diário de bordo, sua experiência com a estrutura material para iniciar as cenas nas outras temporadas. O ator João Quinto, que criou O Charlatão, também jogava Tarot, uma das habilidades do ator que conseguiu implementar em seu processo criativo suplementar. Vale ressaltar que esse processo não aconteceu com todos.

Com duas atrizes e dois atores estreando nessa temporada, com eles foi necessário repetir o processo das perguntas, porém, sem a qualidade imersiva da vivência.

Ademais, foi interessante perceber que essas dinâmicas que sinalizavam uma linha dramática na terceira temporada foram aprendidas da primeira, onde criamos a estrutura.

Acredito que, na falta do processo imersivo e das vivências, as atrizes recorreram à estrutura elaborada na primeira temporada para criar as cenas. Na segunda temporada, que também aconteceu de maneira imersiva, as cenas foram todas bem diferentes do que observamos na terceira.

Porém, pelo retorno do público, acredito que o formato de criação não alterou a relação com o público. Vale ressaltar que o compartilhamento com o público não mudou, somente o processo de criação. Com a diferença que o público, pelo fato de ser um Festival, seria mais espontâneo e imprevisível, diferindo das temporadas anteriores em que selecionávamos quem iria através de um e-mail. Em temporadas anteriores, acontecia assim: a espectadora mandava um e-mail, nós enviávamos uma ficha de inscrição, ela preenchia e enviávamos o link de compra do ingresso. Aqui, na terceira, também fizemos sessões duplas. Em uma delas, foi preciso pedir para duas pessoas que estavam completamente embriagadas se retirassem.



Figura 18: Foto de Rômulo Juraci, 2017. Artista João Quinto durante sua cena O Charlatão. Terceira temporada. . Parque Olhos D'água. Festival Internacional Cena Contemporânea.



Figura 19: Foto de Humberto Araújo, 2017. Artista: Helena Miranda durante sua cena “O Cachorro”. Terceira temporada.. Parque Olhos D’água. Festival Internacional Cena Contemporânea.



Figura 20: Foto de Rômulo Juraci, 2017. Artista Ana Matuza durante sua cena “O Banheiro”. Terceira temporada. Parque Olhos D’água. Festival Internacional Cena Contemporânea.

Quarta temporada

Na quarta temporada (2018), buscávamos estratégias para circular com o espetáculo, mas em formato de residência, montada com as artistas locais das regiões em que o trabalho aconteceria. Essa abordagem surgiu como resposta à inclusão de um elenco completamente renovado, composto por doze artistas, cuja maioria nunca havia participado do processo antes. Iríamos apresentar em espaço aberto. Não havia possibilidade de imersão num espaço assim configurado. Então, decidimos fazer a imersão em um espaço e nos apresentarmos em outro.

Pela primeira vez, optamos por realizar a fase de imersão em um local distinto do espaço de apresentação. Essa imersão da 4ª temporada ocorreu na casa de uma das integrantes do grupo, situada no Lago Sul, em Brasília. Já as apresentações foram realizadas no Monte das Orações, no Riacho Fundo I, cidade onde seria realizada a Mostra.

Infelizmente, o compartilhamento com o público, dessa vez, ficou comprometido por conta de uma tempestade imprevista no local programado para essa fase. O público era deixado em uma van e descia uma trilha a pé. Tão depressa desceram a trilha, e fomos todas acometidas por uma forte chuva, com muitos raios. Sempre nos apresentávamos entre maio e setembro, porque é a época da seca em Brasília, mas o Festival foi em outubro, quando as chuvas retornam. Considerando os riscos, cancelamos a apresentação.



Figura 21: Foto de Humberto Araújo, 2018. Helena Miranda em cena. Quarta temporada. Local: Monte das Orações. Mostra do Fundão.



Figura 22: Foto de Humberto Araújo, 2018. Léo Rodrigues em cena. Quarta temporada. Local: Monte das Orações. Mostra do Fundão.



Figura 23: Foto de Humberto Araújo, 2018. Kim Leão em cena. Quarta temporada. Local: Monte das Orações. Mostra do Fundão.



Figura 24: Foto de Humberto Araújo, 2018. Similião Aurélio em foto de divulgação. Quarta temporada. Local: Monte das Orações. Mostra do Fundão.

A modalidade um para um e o convívio no *Inominável*

As vivências do processo de criação do *Inominável* foram construídas com o intuito de fomentar e ensejar espaços de criação, oportunizando disponibilidade para a experimentação, além de dinâmicas e regime de criação, para que as atrizes se abrissem para o processo e para o desenvolvimento de dramaturgias. As vivências foram desenhadas para otimizar tanto as dramaturgias individuais, criadas a partir do acesso a suas próprias mitologias, através de encontros consigo mesmas e processos mnemônicos de seu campo de afetos como também as dramaturgias criadas em relação, no contexto de compartilhamentos do modo um para um.

O um para um, no contexto de criação do *Inominável*, não foi somente um modo de apresentação para espectadoras, mas também um eixo que norteou o processo de criação das cenas. As vivências tiveram papel importante para isso, pois durante desenvolvimento das dramaturgias com a memória, elas suscitaram um campo de compartilhamento entre as atuantes e possibilitaram que o grupo trabalhasse em um campo relacional de maneira mais radical. As vivências, portanto, abriram espaço para a tessitura de dramaturgias por meio do encontro entre

as participantes do processo em convívio; esse foi um ponto singular a ser observado dentro desse processo de criação.

O teatro um para um pode ser um modo de disposição cênica em que uma pessoa se apresenta para outra sem que, necessariamente, tenha espaços de interação, encontro ou coparticipação entre atrizes e espectadoras. Esse modo, portanto, não garante que haja proximidade ou intimidade no encontro.

No *Inominável*, entendemos que o convívio imersivo entre as atuantes dentro das vivências propiciou uma disponibilidade entre os corpos para que encontros de compartilhamentos mais íntimos, profundos e de coparticipação pudessem acontecer também com as espectadoras. Vale ressaltar que, nesse processo, também não é possível garantir que essas interações sejam íntimas, profundas ou disponíveis, mas percebemos que o um para um propicia certas aberturas. Essas proximidades trouxeram tons, camadas sensoriais e emocionais para o espetáculo.



Figura 25: Hora do almoço. Segunda Temporada.

O autor Jorge Dubatti (2016) traz em seu livro *O Teatro dos Mortos* a perspectiva do teatro como acontecimento teatral, que acontece a partir da tríade *convívio, poiesis e expectação*.

Para o autor:

Ao menos dois tipos de definição expressam a especificidade do teatro: uma definição lógico-genética segundo a qual ele é a expectação da *poiesis* corporal em convívio; e uma definição pragmática, segundo a qual ele é uma peculiar zona de experiência e subjetividade na qual intervém *convívio-poiesis-expectação*. Esta última definição implica a superação dos conceitos de “teatro da representação” e “teatro da apresentação” na medida em que retorna à base convivial e vivente do acontecimento (DUBATTI, 2016. p. 31).

No *Inominável*, a estrutura e proposta convivial imersiva foi usada para provocar, partir das vivências, um estilo de atuação com aberturas relacionais. O convívio intensificado entre as agentes da *poiesis* foi uma particularidade dessa dinâmica de exploração do um para um, que trouxe uma série de aberturas e atravessamentos para o corpo da atriz — e também para a relação com espectadoras — que, por fim, propiciaram uma estratégia de criação passível de ser replicada em outras temporadas. Para Dubatti,

No teatro vive-se com os outros: estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. [...] O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, do diálogo e do mútuo estímulo e condicionamento, por isso está ligado ao acontecimento da companhia (do latim *cum pa nis*, companheiro, que compartilha o pão) (Id. Ibid. p. 32).

Em suma, o processo criativo do *Inominável*, ao integrar a prática do teatro um para um com uma convivência intensiva e compartilhada entre as atrizes, revelou-se como um laboratório fértil para a exploração de dramaturgias e performances. As vivências, que enfatizaram a importância da memória, dos afetos pessoais e da interação relacional no desenvolvimento das cenas, proporcionaram um campo rico para a experimentação artística

1.2 - Desdobramentos ou prospecções pedagógicas da experiência um para um no curso *Mitologias do Corpo*

Os procedimentos desenvolvidos nas experimentações da obra *Inominável* deram origem à residência artística *Mitologia do Corpo*, criada em 2019 e realizada na Fazenda Macaúbas, localizada no Altiplano Leste, em Brasília. Foi um processo imersivo de três dias. Cinco artistas participaram do processo, mas destacarei os trabalhos do artista Francisco Rio e da atriz Michelly Amorim. Para nortear os processos de criação da residência, dividi o curso

em quatro etapas do trabalho de atuação, que disponho como uma sequência estratégica para melhor compreensão:

Investigação de personalidades: o trabalho não envolve utilizar as lembranças em si como veículo para recordar emoções e eventos nem criar personagens; por esse motivo, não me interessa em saber das emoções que essas memórias geraram. Interessam-me mais os processos imaginativos, a fagulha que as memórias suscitaram, o que movimentaram e o que fazem vibrar na atriz.

Minha investigação no trabalho com a atriz refere-se aos materiais que podem surgir a partir desse acesso a seu próprio campo mnemônico. Procuo sons, imagens, cores, gostos, sonhos, falas, fragmentos de textos, palavras, desenhos, temas, figuras, histórias, gestos ou recortes de informações. Enfim, algo concreto para que possamos desdobrar e trabalhar. Esse é o momento do processo em que, junto a cada artista, investigamos portas de acesso para uma invenção dramaturgica. Para isso, crio vivências que estimulam o campo sensorial das artistas, para que esse corpo possa ser esvaziado no sentido de abrir-se à conexão com o trabalho, para que ela desperte um corpo menos cotidiano. De fato, isso vai de encontro a Beth Lopes, em sua percepção de “corpo esvaziado das matrizes simbólicas”. Segundo a autora:

Na relação direta com a trajetória contínua da atuação/não atuação proposta por Michael Kirby, o trabalho com a memória não busca representar alguém, situação, lugar e tempo, mas busca o corpo esvaziado das matrizes simbólicas que o remete aos modelos formais de representação. Neste lugar as realidades ficcionais se estreitam com as realidades da vida. O corpo torna-se um portador de informações, de mensagens, de fluxos sensoriais, de sensações vivas (2010, p. 139).

Também dialogo com Eleonora Fabião a respeito dos cruzamentos entre processos de memória e de imaginação; Fabião trata de como esses atravessamentos são explorados a partir das experiências do corpo:

Outro entrelaçamento que o corpo cênico investiga é a trama memória-imaginação-atualidade – o fato de que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perceptivas. O que o corpo cênico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficção x realidade (2010, p. 323).

Por fim, trabalho com a possibilidade de desenvolver, com a performer ou atriz, a experiência de um corpo que surja por meio das ativações de sua sensibilização. Para isso, trago vivências destinadas a despertá-lo. Entre elas, trabalho com uma espécie de meditação guiada, no final da qual a performer ou atriz vê um espelho em que se encontra com uma criança. Então, peço-lhe que registre um elemento desse encontro.

Depois, prossigo para uma vivência que chamo de “labirinto”. Nessa vivência, guio as atrizes, vendadas, por um trajeto inventado. Como a privação da visão em uma relação de confiança, o único sinal da realidade que as atrizes possuem são meus direcionamentos e alertas. “Abaixa, aqui tem uma árvore”, e assim por diante. Além de proporcionar uma dilatação dos sentidos, percebo que o exercício do labirinto traz um redimensionamento do espaço e do tempo, o que com sorte as faz habitar o espaço “imaginação-atualidade”. Depois, parto para um trabalho de investigação individual com cada uma delas, que chamo de “organizar o labirinto”. Vou organizando o labirinto de cada uma delas, perguntando: *Em que labirinto ela estava? Por onde ele passa? Qual é o espaço?* Após esse processo, iniciamos um trabalho baseado na pergunta: *Que história o seu corpo conta?* A partir da resposta de cada uma das atrizes, vou desorganizando algumas posturas emocionais e evocando lembranças, memórias e imagens por meio de perguntas e práticas corporais, buscando trazer um corpo desconhecido. Esse processo acontece no primeiro dos três dias de imersão do curso.

Para retornar ao trabalho da professora Beth Lopes, a respeito de suas experimentações no trabalho com atrizes:

O que se pode concluir sobre as questões que envolvem a memória do performer é que a imersão na interioridade tem um fio invisível conectado para o exterior pela força da linguagem. Enfatizando a ação e o acontecimento ele gera uma forma de expressão que reflete a história e a formação ideológica que o representa. Desta forma, este discurso não requer homogeneidade e unicidade do sujeito, mas faz da linguagem um ponto de partida, de revelação (2010, p. 143).

As vivências não são rigidamente estruturadas, isto é, não acontecem da mesma forma em todos os cursos. Em paralelo ao que traz Lopes sobre “as questões que envolvem a memória” no trabalho da performer, o Inominável foi também enfatizado pela “ação e o acontecimento”, pelo aspecto de acontecimentabilidade.

Antes da imersão começar, costumo pedir que as artistas levem objetos. Desde objetos afetivos relacionados a memórias, roupas ou mesmo algo que a artista julgue interessante para

a composição. Após o trabalho com as perguntas, iniciamos o trabalho com os objetos, de modo que possam se tornar elementos para a cena ou para a personagem.

Encontro com o eu-artista: este é o segundo momento do trabalho, e entendo que seja o instante em que a artista entra em contato com suas ferramentas de trabalho, com suas referências e com a pesquisa artística, estética e de linguagem que desenvolve no decorrer de sua vida.

Esse histórico de referências e ferramentas é o que faz com que, por exemplo, a composição de Francisco, com raízes na cultura popular, seja uma figura; já Michelly, que é atriz, intérprete e dubladora, pelo mesmo motivo, tenha feito uma personagem, como veremos a seguir na exemplificação desses processos. Assim, uma performer poderia desenvolver uma performance, uma palhaça poderia desenvolver um número, etc. Entendo que esse eu-artista seja justamente o diálogo entre uma livre expressão composicional desses processos de investigação de mitologias pessoais e conhecimentos incorporados com uma técnica ou poética já amadurecida pela artista.

Leda Maria Martins (2021) traz em seu livro *Performance do Tempo Espiral* uma perspectiva de conhecimentos incorporados a partir de práticas performativas, sociais e culturais. Para ela:

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros; quer nos mais notáveis eventos socioculturais, quer nas mínimas e invisíveis ações do cotidiano. Em tudo o que fazemos, expressamos o que somos, o que nos pulsiona, o que nos forma, o que nos torna agregados a um grupo, conjunto, comunidade, cultura e sociedade. Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nossos paladar e olfato, nossa auscultação e resposta aos sons, nossa vibração corporal, nossos torneios de linguagem, nossos silêncios e arrepios, nossos modos e meios de experimentar e interrogar o cosmos, nossa sensibilidade; enfim, em tudo o que somos, e nos modos como somos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem (p. 21).

Em consonância com essa perspectiva de Martins, esse espaço de investigação, processa o trabalho da artista em linguagens, estéticas e técnicas artísticas desenvolvidas ou encarnadas previamente. A artista pode criar uma personagem dentro de sua zona de pertencas expressivas, mas também podem ser criadas uma performance, um *slam*, uma figura, um alter ego, etc. Para rubricar essa perspectiva numa palavra, Leda Maria Martins cunha o termo *cosmopercepções*.

Dentro de um processo de tal modo determinado, sinto-me mais como diretora-participante do que diretora tradicionalmente dito, pelo fato de não assistir e dirigir uma cena, mas de entrar nesse jogo de construção um para um como espectadora e também compositora da cena. Entendo que esse lugar seja emancipador para a construção da artista, pois ajo facilitando acesso a espaços de autonomia criativa e relacional. Dessa forma, também me deixo atravessar pelas dinâmicas, técnicas e linguagens que a artista traz. Não tendo tradição na composição de uma figura, por exemplo, é necessário que eu me mantenha receptiva ao que a artista propõe em termos de composição e jogar junto com seu material.

Encontro com o outro ou dramaturgias relacionais: este é o momento do processo se compartilha o material levantado em cena com o outro; isso ocorre no formato um para um, em primeiro momento, com uma outra artista que também estará em processo. Desse atrito nascem outras formulações de contexto do que será a cena.



Figura 26: Foto de arquivo pessoal. Brasília, 2019. Curso *Mitologia do Corpo*.

Exemplos de criação

Francisco é brincante da cultura popular e, durante sua composição relacional, criou a figura Maria Pé-de-Vento. Para compor a figura, o artista trouxe um material autoficcional que já estava desenvolvendo com base na relação com sua avó, com a estrela d'alva e sua infância, quando soltava pipa no Gama/DF.

Como o material já estava sendo levantado pelo artista, criamos um objetivo para a realização da cena em uma relação com a espectadora. Coloquei o ator e a figura em situação de troca um para um com a espectadora, para que, a partir dessa interação, a cena fosse sendo construída, gerando material de composição para Francisco. A figura Maria Pé-de-Vento é atualmente uma das figuras de trabalho que compõem o universo ficcional e mitológico de figuras criado e desenvolvido pelo artista dentro da cultura popular.

O trabalho de Francisco com a figura Maria Pé-de-Vento pode dialogar com a “personagem contínua”, caracterizada segundo Paula Sallas pelo trabalho de atrizes “que se propõem a uma imersão em uma técnica para atuação durante um longo período” (2017, p. 45), isto é, como uma composição constante.



Figura 27: Foto da figura Maria Pé-de-Vento. Brasília, 2020. Artista: Francisco Rio.



Figura 28: Foto da figura Maria Pé-de-Vento. Brasília, 2020. Artista: Francisco Rio.

Para desenvolver o trabalho com a atriz Michelly, precisei partir de um lugar diferente do que trabalhei com Francisco, que já trazia uma base autoficcional para a construção da figura. Michelly sinalizou estar partindo do zero para a construção da personagem. Então, após observar seu comportamento nas atividades que propus durante a imersão, sugeri que trabalhássemos em mecanismos de controle da atriz. Fiz-lhe algumas perguntas: *O que ela controlava? O que ela prendia? O que ela soltava? Porque ela não soltava o cabelo?* Pedi que ela respondesse a essas perguntas a si mesma, não sendo necessário compartilhar as respostas comigo, e também lhe pedi que não fizesse uma investigação tão profunda, porque a proposta não era que isso gerasse processos catárticos ou movimentasse questões terapêuticas. O objetivo era gerar material autoficcional, para que pudéssemos desenvolver a construção de uma personagem.

A partir dessa investigação, perguntei se havia algo que ela gostaria de compartilhar, mas que fosse pontual. Ela compartilhou, e eu lhe pedi que me trouxesse as respostas na forma de imagens. Ela trouxe imagens de asas e raízes. Pedi que ela encontrasse um lugar no espaço que fosse adequado para o desenvolvimento da cena. Então, fiz uma última pergunta: *Quem ou*

o que você gostaria de ser se não fosse você? Ela respondeu que seria uma semente. Percebi que havia um material interessante a ser trabalhado, e solicitei que ela investigasse uma linha dramática que fosse capaz de unir controle, asas, raízes e semente. Ela criou uma dramaturgia muito bonita sobre um casulo que pensava que era uma semente e, quando nascesse, seria uma árvore. Porém, quando nasceu, virou borboleta, mas não queria ter asas. Queria ter raízes. A partir daí, fomos criando um corpo para o controle e para o descontrole, para asas e para raízes, e a cena foi também criando suas raízes e asas.

Depois de levantada uma primeira dramaturgia da cena, criamos um objetivo para a relação com a espectadora. Coloquei a atriz em situação de interação um para um com a espectadora, para que gerassem outras dramaturgias e material de composição para a atriz. Posteriormente, o material levantado no curso tornou-se o início do monólogo que a atriz está agora desenvolvendo.

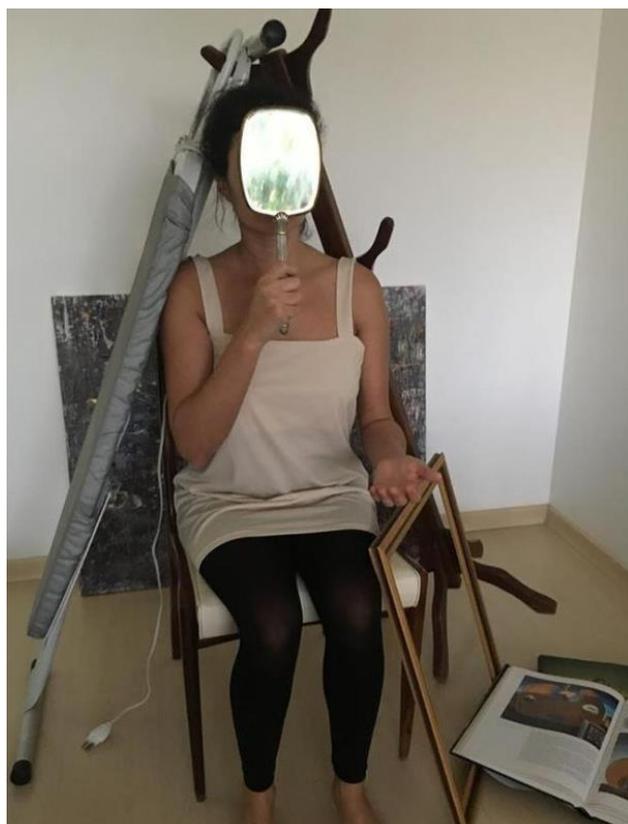


Figura 29: Foto de experimentação de monólogo da atriz. Brasília, 2019. Artista: Michelly Amorim.

Os procedimentos desenvolvidos durante a residência artística *Mitologia do Corpo*, originada a partir das experimentações do espetáculo *Inominável* — juntamente com a investigação desse modo de apresentação também em outros grupos — revelam a profundidade e a complexidade do teatro um para um. Na *Mitologia do Corpo* o processo de investigação de personalidades, baseado na ativação de memórias sensoriais e na construção de um corpo menos cotidiano, demonstrou-se uma útil ferramenta para revelar novas dimensões da performatividade. No corpo da atriz e na troca com as espectadoras, o modo um para um revela potencial de criação relacional de dramaturgias.

CAPÍTULO 2 – PROCESSOS DE CRIAÇÃO E INTERAÇÃO COM ESPECTADORAS

O presente capítulo aborda as dinâmicas de interação entre atrizes e espectadoras no contexto do *Inominável*, bem como a construção das dramaturgias emergentes nesse processo, caracterizado por memórias pessoais das atrizes. A memória, nesse contexto, serve como um ponto de partida para um fluxo imaginativo que mistura experiências pessoais com elementos ficcionais, criando um campo fértil para a exploração de dramaturgias.

O capítulo também aborda a noção de autoficção, que se desenvolve a partir das experiências pessoais das atrizes, misturando memórias com ficção, estabelecendo um campo imaginativo para a criação cênica e traçando um paralelo sobre os depoimentos em primeira pessoa e a autoficção no teatro.

Inspirados pelos pensamentos de Renato Ferracini sobre atuação, o trabalho busca a compreensão de como esses conceitos se aplicam a uma prática teatral que privilegia a criação conjunta e a interação direta com o público. Ferracini enfatiza a importância da presença e da escuta no processo de atuação, ademais sugerindo que a troca contínua entre ator e espectador pode gerar novas camadas de significado.

Além disso, dialoga-se aqui com a pesquisadora Margarida Rauen, que, ao tratar o público como agente compositor, oferece uma perspectiva valiosa para entender a participação ativa do espectador nesse processo de criação. Rauen argumenta que a participação do público pode desestabilizar e enriquecer o processo criativo, rompendo com as hierarquias tradicionais e promovendo uma maior liberdade na composição cênica. Essa abordagem sugere uma democratização da criação artística, onde o espectador não é um receptor passivo, mas um cocriador da experiência teatral.

Para colaborar na reflexão sobre este tema, dialogamos com o conceito de espectador emancipado de Jacques Rancière, que propõe que a emancipação do espectador ocorre quando este é reconhecido como um participante ativo na construção do sentido da obra, capaz de interpretar e contribuir de maneira significativa para o desenvolvimento da performance. No contexto do projeto *Inominável*, essa ideia é explorada através da disposição um para um, que possibilita uma relação de proximidade e tocabilidade entre atriz e espectadora e de dispositivos dramaturgicos convidativos ao diálogo entre elas. Nesse contexto, penso em como essa criação pode ser, além de ativa e participativa, também cocriativa.

O envolvimento do público, portanto, é parte integral na criação de dramaturgias no *Inominável*, e este potencial de criação emerge a partir da provocação e abertura para interação

um para um. A interação direta entre atrizes e espectadoras permite que as memórias pessoais e as experiências individuais sejam compartilhadas e transformadas em elementos ficcionais, em um processo que se realimenta, por fim, dentro da relação entre atriz e espectadora.

2.1 - Do pessoal à cena – dramaturgias e atuações possíveis

No âmbito do *Inominável*, as dramaturgias foram progressivamente concebidas a partir do acesso às memórias das atuantes, bem como da interação com as espectadoras, como já foi mencionado. Este contexto instigou reflexões acerca de questões relativas à interpretação e representação, uma vez que a prática cênica não se restringia à encenação ou interpretação de um texto ou narrativa pré-determinados, mas também incluía construção conjunta dessas dramaturgias, construção mediada pela interação estabelecida com o público.

Tal abordagem se distingue das demais pela flexibilidade e maleabilidade inerentes à construção dramaturgicada adotada, a qual se revelava permeável à influência dos elementos contextuais e às dinâmicas emergentes durante o processo de encenação.

Luís Otávio Burnier, diretor, ator e fundador do grupo LUME teatro de Campinas – SP, propõe uma reflexão sobre a natureza da representação teatral e o papel da atriz nesse processo, problematizando questões relacionadas à interpretação e representação. Renato Ferracini (2013) em seu livro *Ensaio de Atuação* pontua o conceito de diferenciação entre interpretação e representação trazido por Burnier. Para Ferracini, na interpretação, o texto e a personagem guiam o processo de composição da atriz. Já na representação, são as ações da atriz que guiam esse processo. A respeito da crise da representação e a multiplicidade de processos de construção e criação não lineares que surgiram após os estudos da performance nos anos 60, Ferracini problematiza a existência de um caminho *entre*, propondo que as camadas de sentido de criação de um espetáculo são geradas em espaços *entre*. Para o autor:

Não existe mais uma dramaturgia (textual, corporal etc.) a ser seguida, mas o processo se dá por opções dramaturgicadas, ou seja, a poética cênica se constrói por camadas sobrepostas e em relação de retroalimentação e fluxo contínuo dos agenciamentos dramaturgicados singulares, sejam eles corpóreos, textuais, imagéticos, espaciais etc. (...) A criação ou seus processos não mais se conceituam ou se realizam a partir de um suposto centro de criação, mas agenciam periferias independentes, todas elas “diferenças”, gerando um grande monumento cênico (2013, p. 65).

A partir dessas questões, Ferracini propõe uma maneira de pensar o corpo da atriz hoje, uma maneira que descentralize o processo de criação de um ou outro elemento diferencial

específico como o texto ou o corpo e pensa a atuação como processo potente em si. Segundo ele:

Mais importante é a capacidade operacional da atuação de colocar em relação dinâmica os elementos diferenciais, sejam eles quais forem dentre as opções dramáticas. Em outras palavras, na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas sim a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que autogera como dinâmica relacional de seus elementos consistentes sejam eles quais forem (2013, p. 70).

Ferracini chama esse caminho de *entre* de atuação. Para ele, esse sentido da atuação é sempre “instável, sendo gerada por aquilo que afeta ou, ainda, recria-se por meio daquilo que cria. Na organicidade não existe relação de causa e efeito, uma vez que o efeito atua sobre a própria causa e vice-versa” (id., *ibid.*, p. 73).

Os conceitos tanto de atuação como de autoficção aplicáveis ao *Inominável* emergiram no processo a partir de um diálogo sobre a natureza da atuação no contexto em que estávamos. Interrogávamos se nosso trabalho envolvia a criação de personagens ou outro tipo de construção, considerando que havia uma estrutura ficcional pré-existente, a qual se originava das perguntas e da investigação da memória. Apesar disso, grande parte da criação ocorria na interação com os espectadores, o que nos levou a indagar se estávamos interpretando ou representando. Eventualmente, essa reflexão culminou na noção de autoficção. Assim, é importante destacar que estes conceitos não foram adotados antes de começar o processo, senão surgiram como resultado das nossas investigações e práticas.

A memória, no contexto de criação desse espetáculo, operou como apoio a um fluxo imaginário que surgiria a partir das histórias da atriz e da espectadora como ressonância de um encontro entre sujeitos. Assim, mergulhamos em uma esfera de emoções, vivências e formação de uma consciência voltada para a composição e acionamento de mitologias pessoais. Navegamos por um campo imaginário de criação de dramaturgias, explorando a busca de interioridade, expandindo estados de consciência e presença, e estimulando interações entre o real e o fictício.

Conforme descrito na seção anterior, no *Inominável*, esses processos de criação iniciaram-se a partir da composição de inventários pessoais caracterizados pela reunião do que constituía o campo mítico da atriz, no que tange aos aspectos pessoais e transpessoais. No contexto desse espetáculo, os espaços entre a interpretação e a performance misturam-se e confundem-se.

As criações das atrizes basearam-se em mitologias pessoais, trabalhando com níveis de suas próprias personalidade e identidade, resgatando memórias e misturando-as com elementos ficcionais. Houve, também, outras propostas que podem ser contextualizadas dentro do campo da performance. Trago esses formatos a título de melhor entendimento e desenvolvimento desta pesquisa, mas, durante a criação, eles não eram tão bem definidos e enquadrados, uma vez que os processos de criação de cenas no *Inominável* abrigaram muitas modalidades de atuação, embora todas dentro do escopo da autoficção. A seguir, compartilho parte do caminho percorrido pelas atrizes para o desenvolvimento dessas composições, destacando alguns processos de criação.

Essa investigação foi realizada a partir das perguntas destinadas às atrizes na vivência da memória. Os processos relatados aqui são todos referentes à primeira temporada. Antes de proceder com a divulgação do presente conteúdo, é importante destacar que as artistas implicadas nesta investigação concederam o material e autorização à publicação para a realização dessa pesquisa.

A artista Nine Ribeiro, em suas investigações, evocava a nostalgia da infância, resgatando a essência lúdica e inocente das pessoas. Relata ela que “ao introduzir alguém na cena, eu solicitava que trouxesse uma brincadeira que lembrava sua infância. Engajávamos na brincadeira, e, subitamente, eu desaparecia” (Conversa com a atriz Nine Ribeiro).

Nine, ao responder as perguntas, disse que sua investigação levou a pensar sobre aspectos da sua infância: dores, traumas, vinganças infantis, mas também belezas e sobretudo a relação com o brincar. Assim, a atriz, como resposta à quarta pergunta “o que você seria se não fosse você?”, disse que seria o Passado. Compartilho um dos textos produzidos em suas investigações pessoais, no seu caderno de processo, e que foi disponibilizado para essa pesquisa:

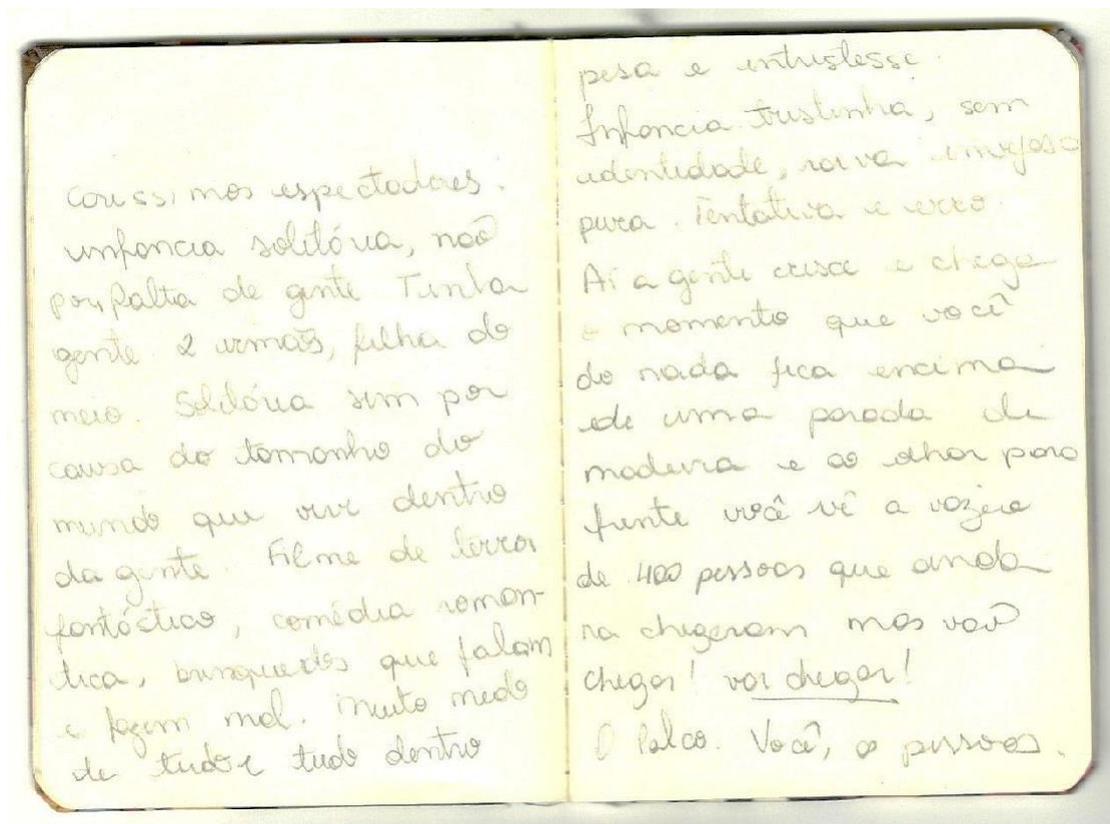


Figura 30: Caderno de Nine Ribeiro⁶.

Na cena, Nine adentrava com o público a mata mais fechada até uma clareira; uma vez lá, convidava o público para acessar um campo de memórias, buscando elementos de seu passado infantil.

Era muito interessante como as perguntas se desdobravam em tantas outras questões. Na cena, eu pegava o público na entrada da casa da chácara e convidava para adentrar a mata comigo, à noite. Depois disso, em todas as outras temporadas, trabalhei assim. Na apresentação do Parque Olhos D'água, também era assim; apesar de sempre serem outros personagens, eu criei essa estrutura para iniciar a cena. As cenas tinham essa busca pelo mistério, escondido, escuro, amedrontador. Eu pensava na infância onde tudo que é desconhecido é muito amedrontador. Quando eu estava com o público, nós nem conversávamos de fato sobre estar na mata, sentindo medo. Isso era indireto. A gente conversava sobre desejos, sonhos e vontades (Entrevista com Nine Ribeiro).

⁶ *Caríssimos espectadores, infância solitária, não por falta de gente. Tinha gente: 2 irmãos, filha do meio. Solitária, sim, por causa do tamanho do mundo que vive dentro da gente. Filme de terror fantástico, comédia romântica, brinquedos que falam e fazem mal. Muito medo de tudo, e tudo dentro pesa e entristece. Infância tristonha, sem identidade. Raiva invejosa. Pura tentativa e erro. Aí a gente cresce, e chega o momento que você do nada fica em cima de uma parada de madeira e, ao olhar para a frente, você vê o vazio de 400 pessoas que ainda não chegaram [mas] vão chegar! Vão chegar! O Palco. Você. As pessoas.*



Figura 31: Foto de Nathália Azoubel, 2015. Nine Ribeiro. Cena: O Passado.

A autoficção é um conceito relativamente novo nas artes cênicas, que se refere a uma forma de narrativa em que a distinção entre a autobiografia e a ficção é deliberadamente borrada. O termo, cunhado pelo escritor francês Serge Doubrovsky em 1977, dentro do campo da literatura, tem sido explorado em várias formas de arte, incluindo o teatro, onde assume características peculiares e complexas.

A atriz Elisa Carneiro, em seus processos autoficcionalizados para a construção da cena, relata que realizou uma jornada interna que sumarizou momentos marcantes de sua história. A atriz cresceu frequentando o terreiro de Umbanda da família e diz ter feito uma cirurgia espiritual no rim e ter se curado. Isso marcou muito sua vida e a relação que tem com as entidades. Segundo ela, essa memória, que foi uma experiência muito forte em sua vida, influenciou sua criação no *Inominável*.

Na cena de Elisa, as pessoas compartilhavam suas dores, e ela improvisava interações usando elementos naturais próximos, criando patuás personalizados para cura. Relata ela que "ia criando e jogando com o que a pessoa estava me dando. Eu catava pedra, galho seco, coisinhas que eu achava no caminho, e ia fazendo um patuá para a pessoa levar para casa" (entrevista com Elisa Carneiro).

Compartilho também a experiência de criação dos atores Emanuel Lavor e João Quinto. A cena criada por Emanuel Lavor acontecia dentro da piscina, e a personagem ficava dentro de um bote. Era uma situação simbólica em que um menino anseia pelo momento em que o céu se abriria para descobrir como era o abraço de mãe.

No cenário, as estrelas representavam a barriga, enquanto a lua brilhante era o umbigo que conectava a mãe ao menino. Nas palavras do ator, (...) “os morcegos se misturam com canções e gargalhadas, enquanto lágrimas fazem brotar da terra fértil um gramado de DNA.” A piscina simbolizava a placenta, a morada do menino, interagindo com peixinhos e tartarugas “como veias cheias de sangue”. Emanuel relata que a construção surgiu a partir de uma provocação muito específica, estimulando investigação de um lugar muito pessoal. Para ecoar Fabião, o relato de Emanuel é exemplo de como o trabalho relacional, uma vez mediado, mistura imaginação e memória em indistinguível material de criação:

Quando vocês fizeram essa provocação, eu tive muito pouco tempo para vislumbrar. Tudo que eu sentia é que esse lugar tinha que ser um ambiente fantástico. Eu estava buscando tudo que me trazia uma sensação de segurança, porque a vida estava me deixando muito apavorado. Eu quis ficar com a piscina, e tudo foi se sintonizando. Nós tínhamos levado bastante comida para a imersão. Somente comidas boas, muitas verduras e legumes. A alimentação era bem equilibrada e muito importante no processo. Eu peguei algumas cenouras e comeci a pensar que a piscina era a barriga da minha mãe. A água era o líquido amniótico e que o céu era o topo dessa barriga (entrevista com Emanuel Lavor).

O foco da cena do ator estava na exploração do feminino como símbolo e potencial artístico, especialmente ligado à maternidade. A piscina foi transformada em um útero metafórico da mãe, onde as visitas das pessoas evocavam emoções e histórias relacionadas às mães, à infância e a como seria o mundo fora da barriga.

Em uma das vivências, nas experimentações dessa primeira temporada, decidimos trazer uma forma diferente de compartilhamento. Fizemos uma roda para compartilhar as cenas criadas com o grupo todo. Esperávamos que uma atriz entrasse na roda e então alguém entrasse como espectadora para realizar a cena com a atriz, porém, não funcionou como esperávamos. A interação se transformou em um diálogo assistido pelo público, isto é, perdeu-se o aspecto relacional e interativo que buscávamos. Entendemos que esse modo de fazer não seria bom para a criação do trabalho, e não repetimos mais. Voltarei a abordar esses aspectos quando falar do campo de experiência e compartilhamento com as espectadoras.

João Quinto havia entrado no processo nesse dia. Ele relata que passava por momentos delicados da vida e que buscava conforto, mas se sentiu confrontado dentro da cena pela pessoa com quem se propôs a contracenar. Ele se sentiu exposto, pois, segundo ele, todos viram sua

fragilidade e a incoerência das máscaras que usava. A experiência fez com que sua cena tomasse outros rumos. “Durante esse processo, escrevia e sonhava com o irreal. A inquietude persistia, mas, na atmosfera mágica do grupo, encontrou a si mesmo” (entrevista com João Quinto).

Após esse dia, foi solicitado que ele levasse seu baralho, mas só tinha um pequeno livro com ilustrações. No entanto, compreendeu que a essência estava em transformar qualquer coisa em algo precioso, pois o que importava era a imersão na experiência. “Recebi um teto de carro em uma lua cheia e apliquei barro no corpo. Enquanto minha espiritualidade se manifestava nos sonhos, desejei ser velho e sábio” (entrevista com João Quinto). Apresento parte de um texto que o ator escreveu como inspiração para a cena:

Eu sou uma avó, uma avó do mundo que só encontra quem o destino quis que a encontrasse. O encontro é sempre do coração, da alma. Ela ensina e sabe que o dever dela também inclui não conhecer apesar de ser ela um dos mistérios da natureza na floresta recolhendo ossos uivando, cavando. Contudo ela ressuscita as lobas. E a mim, como ressuscita? Como ressuscita os sonhos adormecidos dentro da gente. Ela quer que você viaje na sua força, se encontre e se entenda. Abre para nós as chaves que carrega no peito. São as ferramentas da lembrança, são o poder de saber que ainda existem muitos caminhos sobre os pés da velha. Ela é a própria terra que abraça e ajuda a lembrar da doçura da caminhada, da doçura das escolhas quando chega (entrevista com João Quinto).

O ator relata que essa jornada representou a reconexão com ancestrais e entidades espirituais. A narrativa de sua cena abordava abrir caminhos e superar barreiras, destacando a importância das pequenas coisas. O ator jogava chaves no teto do carro como búzios, entendendo que abrir portas exigia jeito, não apenas força. A história culmina na transformação do ordinário em preciosidade.

Compartilho também a experiência de criação da atriz Victória Carballar. Sobre o processo, ela diz:

Todo o processo estava permeado por uma atmosfera muito aberta e etérea, e eu não entendia que rumo tomava. A apresentação se aproximava, e eu não estava entendendo nada e, portanto, ainda não havia produzido nada. Estava preocupada com a apresentação. Foi então que, em um momento, Similião me conduziu a um espaço especial. Ficamos lá, olhando para o céu, e ele disse: você não precisa se preocupar com o que os outros vão pensar. Não fazemos teatro para as pessoas; fazemos teatro para as estrelas. Quando eu entendi isso, optei pela cozinha. Sempre foi meu lugar favorito na vida, e no Inominável, eu cozinhava para todo mundo. Fui descobrindo muita coisa no decorrer das cenas. Era um jogo individualizado, cada ator com um objetivo específico criando uma dinâmica singular e significativa. O meu objetivo era instigar as pessoas a questionarem o significado de dormir, acordar e sonhar. Surgiu, então, essa personagem que transcendia esses conceitos, parecendo uma entidade que se apossava de nós quando entrávamos em cena. Junto com a Jordana e o Similião, criamos essa persona que nunca dormia, uma entidade além do sono. Quando as pessoas questionavam se eu dormia, eu afirmava que não, e então indagava sobre as experiências delas durante o sono. A partir disso, discutíamos o que significava acordar, algumas conversas alcançavam profundidades surpreendentes. Com o tempo,

as interações foram evoluindo, gerando novos temas, histórias e objetivos. Tudo se transformava, novas motivações iam surgindo organicamente. O centro de tudo era a conversa, o toque e o encontro. Isso proporcionava momentos únicos com pessoas com as quais talvez nunca paráramos para conversar na vida. Desses encontros poderiam surgir coisas belas ou menos agradáveis, e em alguns casos, coisa nenhuma também. No entanto, aquele era sempre um espaço no espaço-tempo onde as pessoas podiam se encontrar. Eu me senti fazendo teatro para as estrelas (Victória Carballar em entrevista).

Em suma, no processo de criação, fundimos experiências pessoais com elementos ficcionais. Esta abordagem permitiu uma investigação profunda da identidade, da memória e das fronteiras entre o real e o imaginado, em que as atrizes utilizaram histórias de vida como matéria-prima para a construção da dramaturgia.

Meu processo de criação de cena surgiu a partir da pergunta realizada por Similião: *you have so much courage. What gives you fear?* Nem me lembro das outras perguntas. Parei nessa e fiquei um tempo pensando. Pensei sobre meus medos. Criei várias perguntas a partir dessa. Entendi também que eu não iria conseguir criar uma cena a partir daí. Estava ficando profundo demais. Vou contar a história de como foi. Um dia, estava na casa da minha avó materna e percebi que minha família não conversa, conta história. Cada um conta uma, referente ao tema do assunto, e aí o tema muda e são contadas outras histórias e outros relatos de experiência.

Meus avós eram contadores de histórias. Eu cresci ouvindo história contada, inventada, depoimento pessoal. As histórias contadas nunca eram de um livro, eram sempre um fato ou a experiência de alguém. Meu avô materno João Pereira da Silva, o Pai João, como era conhecido, era caminhoneiro. De Paracatu - MG, veio para Brasília ajudar a construir a cidade e foi trabalhar no DNER, o antigo Departamento de Estradas e Rodagem, autarquia federal brasileira criada em 1937. Meu avô correu mundo e foi parar no Guará, Região Administrativa número dez, localizada no Distrito Federal, mais próxima a Brasília.

Minha avó paterna Carmelita Marques da Silva, costureira de alfaiataria, natural de Ipameri - GO, costurou a calça do terno com que Jucelino Kubitschek subiu a rampa do congresso para inaugurar Brasília. Feito esse de que ela muito se orgulha. Minha avó conheceu muita gente, mais até do que deveria, sendo uma mulher nos anos trinta. Ela era feminista sem saber. Fugiu de cinco casamentos e ama contar essa história sorrindo, arqueando a cabeça para traz. A história sempre acaba com:

Aí eu peguei a sanfona e tava indo para Juiz de Fora, fugindo do casamento com seu avô. Eu ia estudar instrumento lá, porque lá em Ipameri mulher não podia estudar instrumento. Seu avô disse que iria me conhecer na quarta, então eu me aprontei para

ir na terça, mas ele mudou de dia e chegou na terça de surpresa. Aí eu tive que casar, né? (Memórias pessoais de falas da minha avó).

Minha avó achava Brasília um horror. Disse que só tinha mato e terra vermelha. Foi morar no Guarará, na quadra do lado do Pai João. QE 32 e QE 34 são os endereços.

Meu avô sempre começava uma história ou terminava com umas falas que ele sempre repetia. Uma delas era: “é, moço, esse meu pé vê coisa que a alparcata chega enroscar”. Só depois disso começa a contar. Eu observava que, antes de começar a contar, ele chamava a atenção de todo mundo para ele. E só aí começava. Meu avô inventava, contava história do que dizia ter visto, sempre deixando a gente na dúvida se era mentira ou verdade. Ele era brincalhão, repetia as histórias como se fosse a primeira vez sem vergonha nenhuma. As histórias mudavam sempre. Minha avó conta histórias de memórias, de lembranças, de saudades, nunca repetiu nenhuma. São muitas. Cheias de "cumades e cumpades". Eu também conto histórias. Desde criança observo a vida nos detalhes para poder contar depois. Transformei em profissão.

A partir dessa observação, pensando muito na minha avó e no meu avô eu respondi a quarta pergunta que era: *o que você seria se você não fosse você?* Pensei: eu seria uma velha que fica contando história e comendo bolo de laranja. Então eu criei *A Velha*. A cena era uma conversa. Criei uma história simples: uma velha cega vivia sozinha no orquidário e esperava alguém, que sempre era a pessoa que entrava na cena. Aí, inventava um nome na hora que a pessoa entrava. Depois, comecei a me apropriar das histórias das pessoas que entravam em cena e contar as histórias delas. Misturava uma história na outra. Criava outras histórias em cima das histórias das pessoas. E assim fui criando a dramaturgia nessa costura de muitas histórias que eram modificadas a partir da relação com cada espectadora.

A pergunta eu respondi. Minha família, apesar da profunda relação com a memória, tem uma condição genética ameaçadora para quem gosta de lembrar. Todas as pessoas mais velhas da família da minha avó e avô paternos tiveram Alzheimer, incluindo as bisavós e meu avô que faleceu sem lembrança. Coloquei lá no meu caderno que meu medo maior era de um dia não lembrar. Então a velha guardava as histórias. Fazia as pessoas escreverem. Fazia as pessoas contarem as histórias dentro de uma garrafa e depois tapava. Fui criando esses dispositivos ficcionais-materiais de como guardar e acumular as histórias para não perdê-las. As pessoas guardavam histórias, escreviam versos, cartas, poesias. A velha era cega, meu segundo maior medo. Eu enxergo de um olho só. Então, pensei em criar esse personagem cego. A velha

também fazia as pessoas lerem cartas em branco, dizendo que havia uma pessoa que saiu da casa ainda há pouco e que ela havia escrito.



Figura 32: Foto de Nathália Azoubel, 2015. João Quinto e Jordana Mascarenhas no momento de compartilhamento entre o grupo da cena “A Velha”. Primeira Temporada

Na verdade, é impossível mensurar a quantidade de histórias que foram se formando a partir das interações, mas acho importante dizer o que não mudava. Sempre era uma velha, sempre era cega, sempre no orquidário, sempre oferecia algo e sempre dava uma carta para ler ou guardava uma história; não me lembro de ter feito os dois ao mesmo tempo.

Silencia a noite em mim
e me deixa ir...
A solidão do céu
me guia por entre o chão
dos teus sonhos.
Tropeço em pedras e ~~caio~~ caio
no azul.
Imensidão de mim, leve como
o seu sorriso
No fim de mim finda tua lua
nua...
Como cegos a procura do infinito
sem fim aqui escuto seu sentido
e parto em parte de mim
Para que meu coração me deixe ser
livre, de vez.

7

Figura33: textos produzidos com espectadoras.

⁷ Silencia a noite em mim e me deixa ir... A solidão do céu me guia por entre o chão dos teus sonhos. Tropeço em pedras e caio no azul. Imensidão de mim, leve como seu sorriso. No fim de mim, finda tua lua nua... Como cegos à procura do infinito sem fim, aqui escuto seu sentido e parto em parte de mim para que meu coração me deixe ser livre de vez.

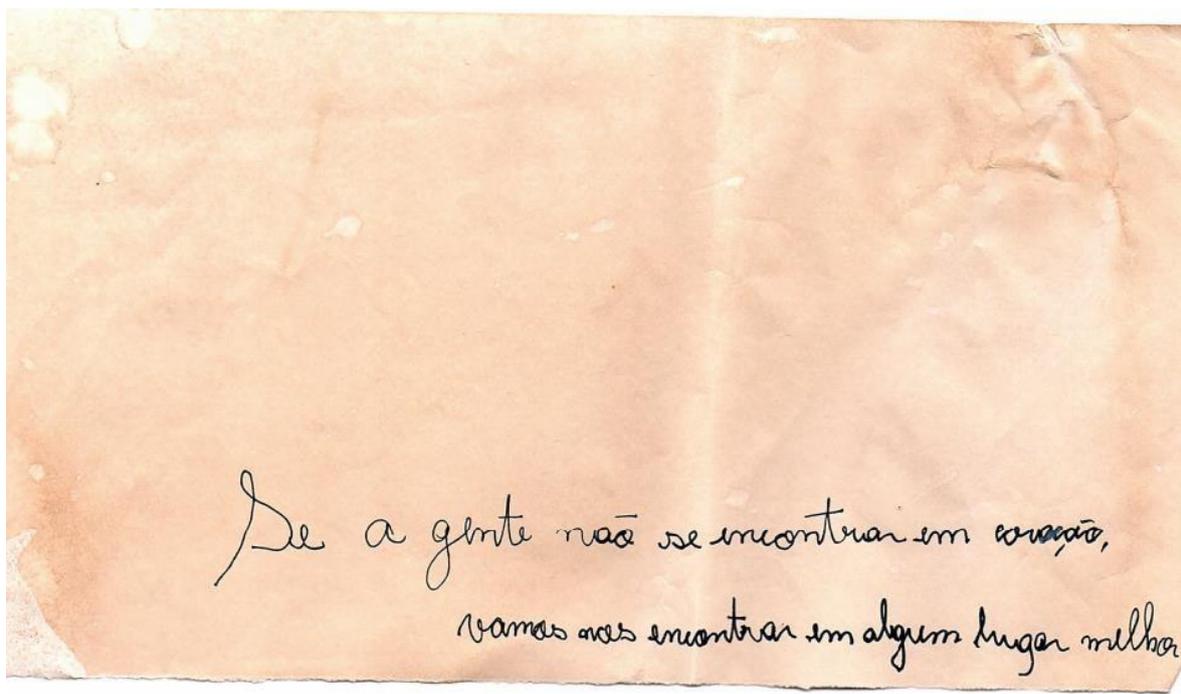


Figura 34: textos produzidos com espectadoras.

8

Em uma das apresentações, um espectador escreveu uma história e pediu que eu queimasse o papel sem ser lido. Ao término da sessão, queimei a carta sem ler. Esse episódio fez com que eu incorporasse essa possibilidade à cena. Às vezes eu sugeria algumas queimas para as espectadoras. A partir dessa cena, outras pessoas queimaram histórias. Coloquei em cena uma panela vazia e utilizava as velas que já estavam em cena para iluminar. Não enxergava as pessoas que entravam porque decidi não ver como atriz, então amarrei muitos panos no olho. Acho que isso dava segurança às pessoas.

Um dia, enquanto eu esperava a espectadora entrar na cena, uma das velas caiu e pegou fogo. Demorei para perceber. Percebi pela sensação de calor que estava diferente. Tirei a venda para olhar e o fogo estava já bem alto, pois fazíamos as imersões no período das secas em Brasília. Sempre de julho a setembro. Peguei a panela, que havia levado para a cena, e fui correndo várias vezes até a piscina para pegar água. Até conseguir apagar o fogo. Consegui antes que a espectadora chegasse, mas estava tudo molhado e eu não encontrei a venda. Nesse dia inventei que a velha era pescadora.

⁸ Se a gente não se encontrar em coração, vamos nos encontrar em um lugar melhor.

Em resumo, a interação com a plateia desempenhou um papel crucial criação de autoficção no *Inominável*, pois a presença e a resposta dos espectadores influenciaram a narrativa e a performance. Esta relação dinâmica entre performer e audiência contribuiu para a criação de uma experiência única e irrepetível, na qual a linha entre o real e o ficcional foi continuamente pactuada e redefinida.

2.2 – Autoficção: memória e depoimentos em primeira pessoa

O uso da autoficção no teatro desafia as convenções tradicionais de representação, questionando a autenticidade e a veracidade no palco. A autoficção provoca refletir sobre a própria natureza da atuação e da performance, indagando até que ponto os atores estão interpretando personagens ou se estão, de fato, apresentando suas próprias experiências e emoções ao público.

A escritora e crítica literária argentina Beatriz Sarlo problematiza essa questão, apontando a contradição entre a fluidez da experiência vivida e a imutabilidade do discurso. Em seu livro *Tempo Passado – Cultura da Memória e Guinada Subjetiva* (2007), a autora aborda aspectos que trouxeram a retomada dos discursos em primeira pessoa, a valorização dos testemunhos e “relatos de experiência como ícone de verdade, em que o sujeito narra sua vida para conservar a lembrança ou entender o passado” (p. 45). Sarlo identifica como principal momento para esse acontecimento o pós-ditaduras no sul da América Latina.

Quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado. Tomaram a palavra as vítimas e seus representantes (quer dizer, seus narradores: desde o início, nos anos 1970, os antropólogos ou ideólogos que representaram histórias como as de Rigoberta Menchú ou de Domitila; mais tarde, os jornalistas) (SARLO, 2007, p. 45).

A autora considera que a década de 1970 trouxe uma revalorização e retomada do espaço de identidade dos sujeitos, antes ocupados pelas estruturas nos anos 1960. A esse momento, Sarlo dá o nome de “guinada subjetiva”. Segundo Sarlo, os estudos etnográficos inspiraram o olhar de muitos historiadores e cientistas sociais, acentuando o interesse pelos sujeitos considerados “marginais”. Ela menciona que esses sujeitos marginais, se antes eram ignorados em narrações pregressas, depois da guinada, “demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos ‘discursos de memória’: diários, cartas, conselhos, orações” (Id., *ibid.*, p. 17).

A “guinada subjetiva” é contemporânea à “guinada linguística” entre os anos de 1970 e 1980, caracterizada pelo:

[...] conjunto de inovações, a atual tendência acadêmica e de mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente (Id., *ibid.*, p. 18).

Essa reorganização conceitual e ideológica traz a reconstrução da identidade dos sujeitos nos anos 1970, anteriormente ocupada pelas estruturas da década anterior. A história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada (SARLO, 2007).

Para Sarlo, “vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apoiam na visibilidade que ‘o pessoal’ adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública” (2007, p. 21). A autora também aborda pontos que diferenciam o discurso da memória, quando transfigurado em testemunho, e a história.

O discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição da autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro; justamente por isso também é atribuído a ele um efeito reparador da subjetividade. De fato, tanto a atribuição de um sentido único à história como acumulação de detalhes produzem um modo realista-romântico em que o sujeito que narra atribui sentidos a todo detalhe pelo próprio fato de que ele o inclui em seu relato; e, em contrapartida, não crê obrigado a atribuir sentidos nem a explicar as ausências, como acontece no caso da história (Id., *Ibid.*, p. 51).

A respeito dessa diferenciação, Pierre Nora tensiona essas fronteiras entre a história e a memória por meio de comparações⁹. Para ele:

⁹ “Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência [de] que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconscientemente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censuras ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há quantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto, e a história só conhece o relativo” (NORA, 1993, p. 9).

No coração da história trabalha um criticismo destrutor de memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e repeli-la. A história é deslegitimação do passado vivido. No horizonte das sociedades de história, nos limites de um mundo completamente historicizado, haveria dessacralização última e definitiva. O movimento da história, a ambição histórica não são a exaltação do que verdadeiramente aconteceu, mas sua anulação. Sem dúvida um criticismo generalizado conservaria museus, medalhas e monumentos, isto é, o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas esvaziando-os daquilo que, ao nosso ver, os faz lugares de memória. Uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional, lugares onde ancorar sua memória (1993, p. 9).

Anna Faedrich traça um percurso teórico mais específico sobre os conceitos de autobiografia e autoficção. Segundo ela, o autor Philippe Lejeune traz uma nova perspectiva a respeito dos contratos entre autores e leitoras, ao qual deu o nome de “pacto autobiográfico”, que seria o pacto de veracidade e identidade da obra. Para Lejeune, o pacto é o que diferenciava o romance da autobiografia, pois a veracidade da autobiografia seria inaplicável ao campo dos romances, que possui uma realidade imprecisa, uma vez que o gênero é caracterizado pela invenção e não-identidade. Posteriormente, o autor revê suas implicações a respeito do termo, pois foi polêmico ao definir a autobiografia como verdade do indivíduo e o romance como sinônimo de ficção em relação à não-ficção.

Faedrich aponta, também, outros nomes que participaram desse debate. Segundo ela, houve disputa por parte dos autores em relação ao melhor neologismo: “autossociobiografia (Annie Ernaux), autofabulação (Vicent Colonna), ontobiografia (Derrida) e autonarração (Arnaud Schmitt)” (2016, p. 34).

Nessa perspectiva, a autoficção seria o neologismo necessário para mostrar uma dupla impossibilidade: a da natureza contratual do gesto biográfico e a do discurso ser a totalização dosingular. O conceito de autoficção caminharia ao lado de toda crítica pós-moderna e desconstrutivista, estando em acordo com a crítica de Derrida ao logocentrismo, à geometrização e o fechamento da obra, ao sistema cristalizado que prolonga a tradição metafísica da oposição aparecimento-velamento. Dessa forma, a emergência do termo e do conceito de autoficção apontaria para a crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, da figura do autor, sua sacralização e recusa em se manter anônimo (p. 35).

O conceito de autoficção surge a partir de Sergei Doubrovsky, que, na primeira fase de seu pensamento a respeito do termo, define que a autoficção é uma história em que “a matéria é inteiramente autobiográfica, a maneira inteiramente ficcional” (SAVEAU apud FAEDRICH, 2016, p. 36).

“Neste estágio da definição, a autoficção *não é* invenção, é matéria inteiramente autobiográfica *em forma* de romance” (FAEDRICH, 2016, p. 36, grifo no original). Já na segunda fase, a autoficção estaria muito mais atrelada ao sentido de criação, não de modulação.

Até esse momento, as diferenciações de Doubrovsky demarcavam os contrastes existentes entre a autobiografia e a autoficção. O autor afirma que a autoficção é a forma contemporânea da autobiografia.

No fundo, **não há oposição entre autobiografia e romance**. Desde o início de suas longas e frutuosas pesquisas, Philippe Lejeune entregou, se é que posso dizer assim, o ouro ao bandido. “Assim, a história da autobiografia só pode ser concebida em relação à história geral das formas da narrativa, do romance, do qual ela é apenas no final das contas um caso particular”¹⁰. **Toda autobiografia participa do romance por duas razões**. Uma, formal: a autobiografia tal como se constituiu no século XVIII, com e depois de Rousseau, toma de empréstimo a forma da narrativa em primeira pessoa encontrada nos romances da época. Mas há também outra razão que se relaciona à natureza do empreendimento. Nenhuma memória é completa ou fiável. As lembranças são histórias que contamos a nós mesmos, nas quais se misturam, sabemos bem isso hoje, falsas lembranças, lembranças encobridoras, lembranças truncadas ou remanejadas segundo as necessidades da causa. **Toda autobiografia, qualquer que seja sua “sinceridade”, seu desejo de “veracidade”, comporta sua parte de ficção**. (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2016, p. 36-37, grifos no original)

Tanto Doubrovsky quanto os outros autores supracitados trazem o conceito da autoficção no campo da literatura. Concomitante a todo esse período histórico e de trajetória teórica dos processos de autoficção, eles se estendiam a outras formas de arte além da literatura nos anos 80 e 90. Vicent Colonna aborda essa difusão também nas artes plásticas:

Frida Kahlo e Luciann Freud, que levaram sua nudez mortificada ao mais alto grau, pintores praticam uma forma ascética de autorretrato, mais empenhados em desvelar de maneira clínica as corrupções de seus próprios rostos e corpos do que preocupados com a busca de semelhança. (...) A autoficção fantástica difere assim da fabulação biográfica, da mesma maneira que a representação *in figura* se distingue do autorretrato, tradicional ou ascético (COLONNA apud NORONHA, 2014, p. 41).

O que nos interessa neste breve resumo da autoficção como procedimento criativo é considerar como a valorização da memória e dos depoimentos em primeira pessoa foram imprescindíveis para esse recurso, e como esses aspectos influenciaram ou estão presentes nas artes cênicas, na performance e nos processos de atuação.

No Brasil, há um grande número de grupos, teóricos e artistas que trabalharam na transposição da autobiografia e da autoficção para o campo das artes cênicas. A atriz, diretora e pesquisadora Janaína Leite tem um importante trabalho no campo do Teatro-documentário, assim como Nicole Marangoni, Cia. Teatro-documentário, Los Puercos, Cia. Livre, Coletivo Estopô Balaio, Cleber Tolini, Academia do Protagonista, Cia. Gufa de Teatro e Coletivo Comum, entre muitos outros.

¹⁰ Doubrovsky cita Lejeune.

Janaína Leite, por sua vez, aborda em seu livro *Autoescrituras Performativas do Diário à Cena* os processos autobiográficos e como a artista é convidada a colocar-se em primeira pessoa na obra. Para ela, é somente com a *performance art* “que os depoimentos vão ganhar dimensão autônoma” (p. 31). Leite também trata da influência da radicalização dos depoimentos nos trabalhos de Marina Abramovic, Joseph Beuys e Spalding Gray, nos quais o corpo se torna “ato e relato” quando colocado em situações de limite. “A autenticidade do depoimento pessoal se legitima definitivamente não pelo compromisso com os conteúdos históricos, mas pela capacidade de recriação do vivido cujo produto é a cena-depoimento, a performance” (LEONARDELLI apud LEITE, p. 31).

A autora traça um apanhado histórico que passa por Stanislavski e Grotowski antes de chegar à performance. Segundo ela, “no teatro, o processo autobiográfico acontece a partir da desdramatização da cena e pelo enfraquecimento de seu edifício ilusionista sustentado, sobretudo, pelos pilares da fábula, da personagem e da separação entre palco e plateia” (p. 29). Para a autora, a partir da década de 1970, com as vanguardas históricas, as artes cênicas se misturam a outras formas de arte, outras mídias; esse processo fez com que se procurasse por outras formas de engajar os corpos. Nesse caminho, “o que temos é um processo de desficcionalização da cena e um abandono da personagem em direção ao eu afirmado do artista”, expresso “de forma cada vez mais autônoma na composição global da cena” (p. 32).

Pensando a respeito do acesso a imagens e memórias que se cruzam no campo da imaginação e borram as fronteiras entre o autobiográfico e o autoficcional, trago parte do artigo *A Performance da Memória*, escrito pela atriz, diretora e pesquisadora Beth Lopes (2010):

Ao acessar as vias profundas da vida pessoal do performer, a imaginação evoca, distorce e muitas vezes reinventa as lembranças, fazendo-as vibrar nos gestos compostos por diferentes níveis do ‘real’. Lembrar não significa fidelidade aos fatos como eles realmente aconteceram. Lembrar está ligado ao imaginar, ampliar, omitir. Distorcer faz parte dos mecanismos da memória, na medida em que nossa imaginação acrescenta ou retira os fatos como uma autodefesa da sua mente. Tudo depende da natureza das conexões que o córtex estabelece no armazenamento ou dos fatores externos ou internos que afetam a evocação da memória (p. 137).

A reflexão sobre autoficção no teatro não apenas desafia, mas redefine as fronteiras da representação cênica, suscitando debates profundos sobre autenticidade, narrativa e a relação entre ator e público.

No *Inominável*, ao colocar em cena experiências pessoais e emocionais das atrizes, a autoficção não se limita a uma apresentação de histórias individuais, mas convida o espectador

a mergulhar em um universo onde as fronteiras entre realidade e ficção se diluem, a partir da criação de objetivos para cada cena, que acionam, interseccionam e mobilizam a relação com espectadores, gerando dramaturgias que retroalimentam as cenas e as criações autoficcionais. Nesse sentido, a cena se torna um campo fértil para a exploração das subjetividades e das complexidades humanas *em tempo real*.

2.3 - Dramaturgia relacional: a relação entre a espectadora emancipada e a atriz tocável

Neste segmento do capítulo, estabeleço o cenário para uma investigação sobre a interação entre atriz e espectadora no *Inominável*, buscando compreender como esses *encontros* um para um abrem caminhos para a compreensão dessa relação, e como podem ser potentes para a criação de *dramaturgias em convívio*.

No *Inominável* foram estabelecidas dinâmicas em que atriz e espectadora colaboravam na criação de uma dramaturgia emergente. Esse processo é exemplificado através de experiências pessoais e de outras artistas envolvidas no projeto, revelando um espectro de interações que investigam a possibilidade de um processo de contracena entre atriz e espectadora moldado pelo acontecimento.

A autora Margarida Rauen (2009) chama de *agente compositor* o espectador com potência participativa dentro da obra em seu artigo *Do Controle da Cena a Interações Alostéricas*¹¹: *o público como agente compositor*. Para ela:

O público cuja função é a de agente compositor também é um espectador reposicionado, gerador de respostas performáticas, a instabilidade do sentido é inerente às artes. No caso das artes cênicas, em particular, ela pode ocorrer em graus maiores ou menores dependendo do controle exercido por autores diretores e encenadores, elencos, equipes de criação e públicos sobre o texto dramático (quando houver) [...] (RAUEN, 2009. p. 163).

A noção do público como agente compositor foi norteadora para pensar a relação com espectadoras dentro dessa pesquisa depois que tive contato com o texto da autora, principalmente quando Rauen aborda questões relacionadas ao controle da cena. Para Rauen, se aprofundar na composição de cenas compartilhadas com o público está diretamente ligado “a suspensão de ou desestabilização de elementos controladores, tais como o autor, o texto, a arquitetura ou quaisquer outras hierarquias.” (id., *ibid.*, p. 168). Completa a autora:

¹¹ Em termos simples, a regulação alostérica é uma forma de controle da atividade enzimática por moléculas que se ligam em locais diferentes do sítio ativo. Isso permite uma regulação mais fina e sensível das vias metabólicas e processos bioquímicos no organismo.

A variável de distribuição do público no espaço, portanto, tem aspectos físicos e emocionais que precisam ser resolvidos com tato e constituem uma primeira etapa de liberação da cena. Cada situação cênica é única e, assim como pode ocorrer uma ação ou consenso de grupo não seria acertado fazer generalizações sobre atitudes participativas de composição cênica. Ser agente compositor da cena não requer, inclusive, interagir diretamente com um(a) *performer*. O simples fato de um(a) partícipe da cena locomover-se no espaço ou realizar uma ação simultânea às ações do/da *performer*, já constitui uma composição e uma reconfiguração do local específico. Ou seja, o/a *performer* não precisa reter o controle das ações, nem mesmo precisa responder a participações. Quanto mais permitir que os/as partícipes reorganizem a cena ao seu redor, quanto menor for o controle, maior será a liberdade desses partícipes e, conseqüentemente, maior o grau de desestabilização das noções de autoria e de obra (id., *ibid.*, p. 171).

Rauen também estabelece uma relação entre o controle e a presença, ressaltando que, no cotidiano da sociedade, o controle permite que a presença seja “mais ou menos visível, espontânea ou reprimida, potencializada ou até anulada” (id., *ibid.*, p. 172). Reitera que, a partir dos anos 60, esses *sistemas propositores* que convidam a participação do público como agente compositor da cena foram potencializados, e esses eventos viabilizaram efetivamente maior presença do público “por meio da suspensão do controle de ator/atriz/performer e da liberação do poder de interferir na cena ao público” (id., *ibid.*, p. 173).

Pegando gancho no pensamento de Margarida Rauen, me pergunto se o controle e a presença não são os dois principais motores que regem o potencial relacional do teatro um para um. No contexto de *Inominável*, inserir a espectadora na quarta parede ou rompê-la, nesse contato um para um e dentro do formato de espaço alternativo, levou as cenas a uma exacerbação de potencialidades na relação entre a atriz e a espectadora.

Em cena como atriz, por vezes, pude presenciar um espaço de contracena com as espectadoras; em outro momento, fui ameaçada por um espectador que tomou toda a bebida que havíamos disponibilizado em uma das cenas. Depois, descobrimos que ele tomava remédio controlado. Ele me dizia, em cena, que eu era da família tradicional brasileira, que ele era gay e que queria me matar, porque eu não o aceitava como ele era. Essa foi a maior situação de descontrole da cena que enfrentei durante todo o processo. Eu sabia que ele não iria me matar, que só estava em estado de delírio. Fiquei assustada, mas rapidamente criei uma outra estrutura de cena completamente diferente do que havia preparado. Comecei a jogar com o que ele estava trazendo e fui levando a cena para a parte externa da casa onde eu estava para que eu pudesse acionar alguém do grupo que pudesse ficar com ele até que o ônibus voltasse com as espectadoras.

Ainda sobre o tema do controle, apresento também o depoimento da atriz Helena Miranda, que compartilhou o encontro que teve com o caseiro da chácara. Ele entrou no meio da cena e começou a conversar com ela:

O acontecimento mais importante deste primeiro experimento em *Inominável* foi o encontro com o caseiro da chácara. Ele chegou enquanto eu recebia alguém, provavelmente bêbado e muito confuso com o contexto. Me pediu para que eu saísse da água, que era suja, que estava frio. Perguntou o que diabos que eu estava fazendo ali. Pois eu obviamente tinha vindo de outro planeta. Ou ao menos lá de cima. O verdadeiro milagre ali era que eu não tinha morrido – e mais! Aquele lago de cinco metros quadrados estivera ali todo aquele tempo para abarcar minha queda. Eu e o Seu Antônio (o caseiro) conversamos um tempão sobre as estrelas, as galáxias, sobre o formato da Terra lá de cima, sobre o que ele fazia cá embaixo e sobre como nada disso fazia o menor sentido. Ele me passou um pouco da embriaguez e eu lhe transmiti um pouco das minhas incertezas. Dali em diante parei de me preocupar (muito) com o subtexto na minha cabeça; em vários momentos completos, estranhos entraram na água nojenta comigo em pleno inverno e compartilhamos minutos de silêncio profundo debaixo do cinturão da Via Láctea (relato da atriz Helena Miranda).

Os dois momentos relatados convergem para um ponto interessante: no meu caso, um espectador tornou-se uma ameaça. No caso de Helena, um passante tornou-se agente compositor. Isso é relevante para o que Rauen chama de *sistemas propositores*. Ademais, Rauen diz que, a partir do pensamento de Lygia Clark a respeito de considerar suas obras como *sistemas propositores*, é possível compreender que:

Nem mesmo a presença de um artista/propositor (um elenco) é necessária para que haja um agente compositor que possa manifestar-se. Dada essa analogia, um segundo princípio é o de que liberar a cena requer percebê-la como um sistema proponente e não como uma obra/produto. A função desse sistema é abrir possibilidades de participação ao público, convidar, acolher, envolver e provocar ações/interações (RAUEN, 2009, p.172).

Esses relatos sobrecitados evidenciam a imprevisibilidade inerente ao teatro um para um no contexto do *Inominável*, no qual a interação entre atriz e espectadora não se resume a uma execução de um roteiro pré-definido, mas se transforma em uma vivência compartilhada, onde o inesperado se torna parte integrante da dramaturgia.

Ao refletir sobre essas facetas, percebo que as relações e tensões entre o controle e a presença, conforme mencionado por Rauen, são elementos fundamentais para que haja o encontro nas criações com disposição um para um. No entanto, tais elementos não operam de maneira convencional. O controle, por exemplo, não reside exclusivamente nas mãos da atriz ou da espectadora, mas alterna-se entre ambas, criando um jogo dinâmico de dar e receber.

Sobre esses aspectos, compartilho a experiência do espectador Lucas Lyra que assistiu ao *Inominável* no Parque Olhos D'água, em sua terceira temporada.

Na primeira vez que vi uma performance um-para-um, em Setembro de 2017, a lua estava cheia e parecia olhar curiosamente atrás das nuvens. O parque Olhos D'Água, cuja iluminação precária faz lembrar uma mata densa, ficou aberto depois do horário para servir de arena de teatro. Com o ingresso na mão, eu esperava ansioso na fila. Um homem alto de conjuntinho de corrida verificava os ingressos com uma lanterna. As pessoas na fila passavam pelo portão gradeado e logo depois perdiam-se para o escuro do parque pelas trilhas sinuosas de terra batida. Sinceramente, eu estava com medo. Eu já havia ouvido falar sobre a experiência. “A performance um-para-um é pessoal, uma experiência íntima com o performer”, disse uma amiga. “É como ser o único numa plateia, e o elenco de um só atua exclusivamente para você”, disse outra. A descrição me lembrou da parte que eu menos gostava no teatro: a participação forçada da plateia. Enquanto audiência, uma das coisas que eu mais prezava era o anonimato, a confortável sensação de olhar sem ser visto que, no entanto, é somente uma ilusão. Talvez por isso meu horror fosse ser descoberto por um dos atores que, vestido de personagem, senta-se na cadeira ao meu lado e me faz uma pergunta. Sempre achei isso injusto. Afinal, os atores ensaiaram o suficiente para essa interação improvisada. E eu estava completamente nu de experiência. No final das contas, eu fui mesmo assim. O homem de conjuntinho da Adidas lançou o facho da lanterna no meu ingresso e disse para eu ir ficar ao lado de um rapaz, que me esperava do outro lado do portão. O rapaz me cumprimentou e disse que a gente esperaria pelos outros. Pouco a pouco nosso grupo se encorpa, até que, com cinco pessoas, seguimos o rapaz parque adentro. Com o facho da lanterna de guia, ele nos lidera como um lanterninha numa sala de cinema antiquada. Ele nos largou um a um em posições diferentes do parque. Na minha vez de ser abandonado, me deixou diante de um círculo de pedra iluminado por um poste. Ao centro da construção circular, uma rede azul-escura presa entre um par de árvores balançava-se sozinha. A sensação era idêntica à de fazer um exercício de confiança. De olhos vendados, alguém te guia por um caminho desconhecido, avisando para tomar cuidado com esse degrau, aquele declive, um tronco de árvore que te força a curvar. No final de tudo, desvendado, você olha pra trás e nota que o caminho era uma reta plana. Seu corpo fez um caminho imaginário, mas será que a experiência foi irreal? Ao longe, um uivo fincou o silêncio. Olhei em volta, buscando sinais de algum cachorro, mas era o escuro que brincava comigo de teatro de sombras. Quando voltei a encarar o círculo, havia uma mulher de vestido ao lado da rede. Ela se dirigiu até mim, fincado ao chão do lado de fora do círculo. Seu vestido azul arrastava sobre a pedra. Eu quase podia ouvir o barulho. Ela parecia um fantasma de lençol, iluminada pelo banho pálido da luz do único poste. Enfim diante de mim, ela estendeu a mão com propósito. Seu rosto estava congelado numa expressão paciente, quase etérea. “Eu estava te esperando”, disse ela com a voz firme. Assim que ela proferiu a frase, uma parte entre sombras em mim sentiu-se veridicamente aguardado. Eu acompanhei a mulher até a rede, onde ela me fez sentar. “Como foi sua viagem?”, disse ela. “Você veio de longe, e porque você conseguiu me achar, te concedo um desejo”. *Isso é quebrar a quarta-parede?*, pensei. A resposta veio logo depois: estamos num parque, do lado de fora, não há paredes para se quebrar. Não lembro do desejo que fiz e, por isso, não estou em condições de verificar se deu certo. Lembro-me de muitas peças. Mas sempre que lembro da mulher de vestido azul, do balanço da rede, dos uivos ao redor, é uma parte diferente do meu cérebro que evoca a lembrança. Eu não assisti a uma performance, eu estreei uma memória.

A decisão de incluir integralmente o relato do espectador neste texto foi motivada pelo fato de ser um compartilhamento muito bonito e generoso, bem como pela riqueza de perspectivas que ele oferece sobre sua experiência.

Esse ato de compartilhamento evidencia a complexidade e a profundidade da interação entre a atriz Diana Poranga e o espectador. Os depoimentos de espetadoras e atrizes que fizeram parte desse processo de encontro e compartilhamentos entre atriz e espectadora em cena me fazem pensar sobre a presença do espectador em cena e me suscitam questões: *a presença do espectador sempre será evocada pelo ator? É responsabilidade do ator gerar essa energia? O espectador está presente somente quando participa? Existe uma forma de presença ativa e presença passiva do espectador?*

Erika Fischer-Lichte, em sua obra *A Estética do Performativo*, discute, com base nas ideias de Eugênio Barba, a habilidade singular do ator em gerar energia, e como essa energia não só permeia o espaço cênico, mas também afeta e se integra ao espectador. Fischer-Lichte descreve a magia da presença como caracterizada pela capacidade notável do ator de criar e transmitir energia, de tal forma que ela flui entre o ator e o espectador, modificando ambos no processo. Essa energia, segundo Fischer-Lichte, é a força emanada pelo ator que impulsiona o espectador a também gerar energia, criando uma relação dinâmica e transformadora entre eles (FISCHER- LICHTE, 2019, p. 228).

No *Inominável* houve muitas experiências em que o público chegava à cena ditando as regras do jogo, e a cena inteira era transformada a partir de sua proposição. Ao mesmo tempo não foram tantas vezes a ponto de poder tirar qualquer conclusão. Na maioria das vezes, o público entrava em contato com a cena e esperava que algo acontecesse.

Contudo, em um encontro um para um, há apenas duas pessoas em cena. São duas presenças, se olhando, se percebendo e compartilhando um mesmo espaço e uma mesma proposta. Em alguma camada, nesse sentido, uma presença deve ter a potência de evocar a outra de maneira não hierárquica. Fischer-Lichte traz, no mesmo livro, o conceito de *circuito retroativo autopoiético*, que consiste na relação de copresença e coinfluência entre atriz e espectadora. Aborda a perspectiva de que a autopoiese não termina no fim de uma apresentação; esse circuito retroalimenta-se e estende-se além do acontecimento teatral. Segundo ela:

O interesse dirige-se agora explicitamente para o circuito retroativo como sistema autorreferencial e autopoiético, com uma saída, em princípio, aberta e nunca antecipada determinável, e que, de facto, não pode ser interrompido nem guiado por estratégias de encenação. O interesse desloca-se, assim, do possível controle do sistema para a sua específica modalidade autopoiética (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 81).

Para colaborar na reflexão acerca deste tema, dialogo com o conceito de *espectador emancipado*, de Jacques Rancière (2012). Para o autor:

A emancipação (...) começa quando se questiona a posição entre o olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. (...) O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas ou em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. (2012, p. 17)

No contexto do *Inominável*, percebemos que, na relação entre atriz e espectadora, poderia haver uma relação de contracena. Para elucidar melhor essa relação, retomo meu artigo, *Corpoético – por uma Ética da Cena Construída em Afetos*, TCC defendido em 2019, no qual abordo o tema mais detalhadamente.

Para Rancière, a espectadora preenche as lacunas de sentido (e isso caracteriza a emancipação), porém, no caso da obra à qual me refiro, propomos que a espectadora incida diretamente na criação dramaturgica e dê novos contornos à dramaturgia que está sendo tecida. Desta forma, a estrutura do espetáculo leva a espectadora a um processo de quase contracena com as atrizes. Quase contracena porque a atriz, no jogo que se instaura, pode possuir uma certa vantagem sobre a espectadora, em cena, devido ao que foi previamente programado. Entretanto, se analisarmos pela lógica pedagógica de Freire e Jacotot, há na espectadora a vantagem e a potência do não saber. Caracteriza-se pelo jogo do saber e do não saber na contracena em que a atriz precisa se colocar como mestre-ignorante (MASCARENHAS, 2019, p. 23).

A partir de relatos das outras artistas e também das espectadoras, entendi que esses encontros possibilitavam uma relação de emancipação, dialogando com Rancière, e do que estou chamando aqui de “tocabilidade”.

No âmbito desta pesquisa, a emancipação da espectadora é entendida não como um conceito aplicável de forma pré-definida, mas como um fenômeno emergente da experiência cênica. A questão central ultrapassa a dicotomia atividade/passividade, focalizando-se na exploração do invisível, do interstício, dos encontros, da afetação, da performatividade e da "tocabilidade da atriz". Esses momentos de interação, que variam entre quase contracenas e contracenas efetivas, geram espaços de interpretação e lacunas de sentido. Tais espaços e lacunas propiciam à espectadora um papel de maior ativação crítica e afetiva durante a experiência teatral.

Atribuí a tocabilidade ao processo da atriz em cena, que precisaria se abrir aos atravessamentos, colocando-se disponível para o acontecimento, dissociando seu lugar de “autoridade” dentro da cena ou de sabedora de toda a experiência. A atriz precisaria estar vulnerável e lançar-se ao risco.

Relacionei essa atitude da atriz de colocar-se em cena ao conceito de mestre ignorante de Joseph Jacotot¹², com o qual tive contato pela obra de Rancière (2012), na qual o primeiro traz uma perspectiva a respeito do papel de mestre: diminuir a distância entre o saber e a ignorância do ignorante, não se colocando como detentor de todo o conhecimento ou considerando o receptor uma tábula rasa.

Para Jacotot, essa relação gera conhecimentos embrutecidos que não emancipam o receptor. Paulo Freire, em seu livro *Pedagogia da Autonomia*, aborda as relações entre o sujeito formador e o sujeito que está em formação; o objeto que está em relação ao sujeito que o forma. Articulo esses conceitos ao processo de *tocabilidade* da atriz em cena dentro do processo de apresentação do um para um, partindo do princípio de que, se ela não se colocar como mestre ignorante, não abrirá espaço para que a espectadora se emancipe.

A partir disso, pode-se também falar em *espectadora assistente*, pensando no duplo sentido da palavra assistir — e nessa forma de apresentação em que atriz e espectadora se colocam no contexto de quase contracena. A espectadora assistente é uma espectadora que assiste no sentido de olhar, mas que também opera no campo da assistência em prol do acontecimento, desenvolvimento e desdobramentos da cena. No processo de atuação, essa concepção dupla do ato de assistir promove uma transição da espectadora, originalmente presente como observadora, para a figura de espectadora assistente. Entretanto, os papéis de assistentes de cena não são exclusivos, mas sim recíprocos e colaborativos entre as partes envolvidas. A assistência à cena, portanto, é uma responsabilidade conjunta, refletindo uma dinâmica de compartilhamento de funções. Para Rauen:

A questão de como transformar o público em agente compositor da cena é muito diferente da usual abordagem recepcional sobre a maneira como o receptor interpreta o objeto artístico. Ao invés de analisar o efeito da cena sobre alguém que a observa, portanto, procuro estabelecer como se reposiciona o público para provocar a sua participação na cena. Esse reposicionar implica um sistema proponente, ou seja, ao invés de uma peça e suas rubricas, o texto parecerá um roteiro de ações instigadoras do público, que, ao desempenhar a função de agente compositor, atua como performer, jogador/player (RAUEN, 2009, p. 173).

No *Inominável*, no momento do encontro da cena, atriz e espectadora lançam-se a uma construção conjunta de dramaturgias que surgem a partir do processo de contracena. Jorge Dubatti (2014) traz a noção de “dramaturgia do ator em convívio”, que o autor trouxe em

¹² Joseph Jacotot foi um educador e filósofo francês do século XIX. Ele é conhecido principalmente por seu método educacional revolucionário, que ficou conhecido como "Método Jacotot", que desafiou as concepções convencionais de ensino ao propor que o conhecimento não precisava ser transmitido de professor para aluno, mas, sim, que alunos eram capazes de aprender por si mesmos. Jacotot acreditava que o processo de aprendizagem poderia ser autônomo e independente da intervenção direta do professor.

entrevista concedida a Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz, publicada na revista Urdimento.

Para Dubatti, essas dramaturgias surgem a partir da liberdade de criação que a atriz tem com a espectadora. Dubatti conjectura que “o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor e passa a transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia” (id., *ibid.*, p. 253).

Ainda com Dubatti, a “dramaturgia do ator em convívio” é uma poética em que a atriz “interage permanentemente e aproveita estímulos” (2014, p. 253). No contexto de dramaturgia do encontro, é possível observar que não existe um controle dentro dessa relação no âmbito da obra *Inominável*. É uma dramaturgia construída por meio desses espaços e da relação entre atriz e espectadora. Em paralelo a isso, há também uma dinâmica que se faz participativamente. É o que diz Rauen:

Trata-se de uma dinâmica de reações de resistência e rendição, de um conflito cujo manejo não depende apenas da competência individual do ator/atriz ou de performer. Quando o público atua com ações, a participação dilui a fronteira entre o elenco e o público, instaurando uma relação aberta entre ambos, transcendendo a noção de um jogo com regras convencionadas e, em função do aumento da dinâmica interpessoal, encontrando possibilidades de um andamento coletivo da cena. Nessa espécie de reterritorialização anárquica, o/a performer precisa, além de superar as resistências citadas, colocar-se no caos e na imprevisibilidade. Prevalece a noção de *paidia* e não a de *ludus*. No sentido mais amplo do termo *paidia*, o público, ao invés de participar de um jogo, aceitando suas regras, compartilha da criação no tempo-espaço real da cena e passa a interferir na mesma, subvertendo eventuais regras, ressignificando o roteiro de partida (2019, p. 175-176).

Em suma, no teatro um para um, a dramaturgia pode ser co-criada. A espectadora, ao transcender o papel de observadora, pode se tornar um agente ativo de co-criação da cena, contribuindo significativamente para a narrativa que se desenrola. Esta co-criação é profundamente imersiva, permitindo que tanto a atriz quanto a espectadora mergulhem em um processo de exploração e descoberta conjunta.

Esse processo é um campo fértil de potências relacionais para a exploração dessas formas de criação. Ele desafia as fronteiras convencionais do teatro, propondo um espaço onde atriz e espectadora compartilham não apenas um momento artístico, mas uma possível experiência humana profunda que pode ser também transformadora.

CAPÍTULO 3 – NOTAS SOBRE O TEATRO UM PARA UM: CONCEITOS E CONTEXTOS

O teatro um para um, que convida uma única espectadora a interagir diretamente com a performer ou atriz, ou espectador, tem se revelado um campo fértil de exploração artística e teórica. Este capítulo se propõe a investigar nuances e particularidades desse formato, que traz à tona questões sobre a intimidade, a interação e a subjetividade dentro das artes performativas.

Ao iniciar esta jornada de investigação, deparei-me com o trabalho de Rachel Zerihan, professora e pesquisadora da Universidade de Sheffield, cujo estudo *One to One Performance* oferece uma vasta compilação de entrevistas e relatos de experiências. Esse formato, segundo Zerihan, transcende as fronteiras do teatro tradicional, integrando elementos das artes visuais, instalações e até da própria vida cotidiana.

Explorando os primórdios do teatro um para um, Zerihan destaca performances icônicas como a "Five Day Locker Piece" de Chris Burden e as interações inovadoras de Franko B. em clubes de fetiche. Essas performances não apenas desafiaram as convenções da arte, mas também buscaram uma realocação do papel do espectador.

Além disso, a investigação de Zerihan abrange uma variedade de abordagens e contextos, desde a intimidade terapêutica nas performances de Franko B. até as interações sensoriais de Ang Bartram e as intervenções urbanas de Oreet Ashery. Cada uma dessas experiências contribui para um entendimento mais amplo e complexo do que significa participar de uma performance um para um.

Neste capítulo, busco não apenas apresentar os achados de Zerihan, mas também ampliar a discussão sobre a potencialidade de uma relação íntima e dialógica entre artista e espectador. A partir de um diálogo com outras pesquisas e experiências contemporâneas, como as de Ana Pais e Rachel Gomme, pretendo apontar ocorrências das práticas e teorias que envolvem o teatro um para um.

Em seguida, apresento modalidades e discuto experiências de teatro, intervenções e performances um para um com as quais entrei em contato a partir do desenvolvimento desta pesquisa, abordando diferenças e semelhanças dentro do vasto campo de estudos que essa modalidade pode oferecer, explorando também aspectos do campo dramaturgico e como a dramaturgia pode influenciar na relação com espectadoras.

3.1 – Aspectos e incidências no teatro um para um

Nicolas Bourriaud (2009), em seu livro *A Estética Relacional*, após traçar um apanhado histórico sobre o campo relacional das artes, explica que esse campo se situava em um espaço transcendente, cujo objetivo era estabelecer comunicação com o divino, “desempenhando o papel de uma interface entre a sociedade humana e as forças invisíveis que regiam seus movimentos, ao lado de uma natureza representante da ordem exemplar que, compreendida, expressaria os desígnios divinos” (p. 38). Essa compreensão deu lugar a uma “nova ordem relacional”, dentro da qual as relações entre a humanidade e o mundo passariam a ser exploradas. Essa nova ordem se desenvolveria, segundo Bourriaud, a partir do Renascimento, em que se estabeleceria uma relação entre “Humanidade e objeto”.

Essa história, hoje, parece ter tomado um novo rumo: depois do campo das relações entre humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística agora se concentra na esfera das relações inter-humanas, como provam as experiências em curso desde o começo dos anos 1990. O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de sociedade. Essa produção específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram “formas” integralmente artísticas: assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre as pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais (BOURRIAUD, 2009, p. 39-40).

Hans-Thies Lehmann (2008) reconfigura o espaço entre atrizes e espectadoras no *Teatro Pós-Dramático* (2008), em que o autor trata da radicalização e da responsabilidade da espectadora dentro dos processos teatrais já nos anos 60 e 70. Trata-se de processos em que a espectadora pode tanto contribuir para a construção e configuração do momento do acontecimento cênico quanto para atrapalhar ou destruir esses processos. Analisa Lehman: “Com essa situação teatral abandona-se por completo a ideia tradicional de espaço teatral. O corpo do espectador se torna parte integrante da encenação” (p. 207). A década estudada por Lehman coincide com o momento em que desponta a performance-arte, que convida e coloca o público no centro dos acontecimentos e eventos artísticos, bem como cria novo horizonte de possibilidades na relação com as espectadoras.

Entendo que o formato de apresentação um para um possa ser uma prática situada historicamente nessas esferas de relações inter-humanas, nesse tempo de *espaço partilhado*, que, segundo Lehmann, se caracteriza por lugares de grande interação com o público, por falas improvisadas, diluição das fronteiras entre palco e plateia e por intensa presença corporal das

atrizes. Talvez essa relação de proximidade, de intimidade, de saber do outro, de abrir-se às experiências do encontro seja um dos grandes motivos pelo qual se faz o teatro um para um.

Investigando materiais que pudessem me colocar em contato com outras experiências de um para um, encontrei o trabalho da professora e pesquisadora da Universidade de Sheffield¹³ Rachel Zerihan (2009), que coletou em entrevistas com grupos de artistas e publicou um guia da sala de estudos¹⁴ denominado *One to One Performance*, produzido para a *Live Art Development Agency*¹⁵. Ao todo, são dezesseis entrevistas e relatos de experiências entre os anos de 1971 a 2009. A autora caracteriza o teatro um para um como uma “performance que convida um membro do público a experimentar a obra sozinho” (2009, p. 3, trad. minha)¹⁶. Segundo ela:

Uma performance um para um pode ser traçada a partir da história do teatro, das artes visuais, da instalação ou, de fato, da vida humana. De certa forma, toda a nossa vida poderia ser vista como uma construção de interações “Um-para-Um”! Nessas performances, o espectador é geralmente convidado a colaborar (em maior ou menor grau) com o performer, de maneira que as duas pessoas criam uma experiência compartilhada que é responsiva e dialética, em oposição a experiências impositivas e prescritivas. A participação no acontecimento da performance frequentemente *desencadeia espontaneidade, improvisação e risco*, em ambas as partes, e *exige confiança, comprometimento e o desejo de participar do encontro*. Esse presente, de uma responsabilidade explícita, poderia ser considerado como uma extensão elevada do papel participativo do/a espectador/a, reconhecido em outras formas de performance, como nos cabarés, teatro interativo, teatro fórum e psicodrama. Durante a leitura, e mais ainda ao sentir o trabalho inter-ativo do Um-para-Um, perguntas acerca *do papel individual no agenciamento da performance, em relação a políticas culturais, encontros eróticos, momentos sagrados, interações terapêuticas e oportunidades arriscadas*, são trazidas ao primeiro plano. Despido e dissecado, o formato Um-para-Um *foca a atenção e eleva o potencial do encontro performativo*, ativando outros agenciamentos da performance para ativar responsabilidade em seu público. As performances Um-para-Um são pessoais e, se nós nos comprometemos com elas, podem afetar-nos de várias maneiras (ZERIHAN, 2009, p. 03, trad. minha, grifos da autora)¹⁷.

¹³ Universidade localizada em Sheffield, condado de South Yorkshire, Inglaterra.

¹⁴ Guia de sala de estudos é o termo usado na *Live Art Development Agency*.

¹⁵ A *Live Art Development Agency* é uma organização artística financiada pelo governo britânico, e criada em Londres em 1999.

¹⁶ (...) “a performance that invites one audience member to experience the piece on their own”.

¹⁷ “*One to One performance can be traced from theatre history, visual art, art installation and indeed human life. In a way our entire lives could be seen as being made up of “One to One” interactions! In One to One performances the spectator is often invited to collaborate (to greater or lesser degrees) with the performer so that the two people create a shared experience – responsive and dialectic as opposed to imposed and prescribed. Participation in the performance event often triggers spontaneity, improvisation and risk – in both parties – and requires trust, commitment and a willingness to partake in the encounter. This gift of explicit responsibility could be considered an extended elevation of the spectator’s participatory role recognised in other forms of performance including cabaret, interactive theatre, forum theatre and psychodrama. In reading, moreover in sensing interactive One to One work, questions around one’s individual role in the performance’s agency – in terms of cultural politics, erotic encounters, sacred moments, therapeutic interactions and risky opportunities – are brought to the*”

Zerihan entende que uma das primeiras performances realizadas nesse formato foi a *Five Day Locker Piece*, realizada por Chris Burden em 1971. A proposta da performance era que Burden ficasse confinado dentro de um armário de 2 x 2 x 3 metros durante cinco dias, sem beber água e sem comer; porém, para a surpresa do artista, as pessoas da plateia começaram a aparecer, e Burden criou uma relação que, acidentalmente, fez com que as espectadoras se sentissem seguras para compartilhar intimidades de si mesmas.

Reimaginando e de fato redefinindo o papel de Burden como o de um padre ou curandeiro, juiz ou amante, o comportamento e a psicologia do espectador tornaram-se instrumentais e afetivos quando *suas* intimidades secretas (fantasias e medos) foram projetadas nele, reposicionando Burden como um confidente. De certa maneira, podemos argumentar que o público requisitou o espaço e reapropriou o papel de Burden para adequar-se a seus próprios meios (id., *ibid.*, p. 05, trad. minha)¹⁸.

Em uma das entrevistas da coletânea, o artista visual e performer italiano Franko B. diz acreditar que as performances um para um surgiram a partir de uma cultura do encontro em clubes de fetiche. Segundo ele, no início, essas interações ainda não eram chamadas de “um para um”. Franko B. completa que nunca vira uma performance um para um no contexto das artes visuais ou da performance até então, mas que, no início dos anos 90, aconteciam experiências que poderiam ser assim consideradas, tais como as interações em boates como a *Torture Garden*¹⁹.

Em 1990, Franko B. realizou uma performance no *Torture Garden*, onde se apresentou diante de uma pessoa por vez. Segundo ele, em entrevista com Zerihan, a experiência não apresentava um caráter confessional, mas o público compartilhava suas confidências mesmo assim. “Eles me contam coisas que jamais contariam a ninguém, talvez verdadeiras, talvez não. Certamente, existe um elemento de terapia quando as *peessoas projetam coisas em você, vindo*

foreground. Stripped away and paired down, the One to One format focuses attention and heightens the potential of the performative meeting, activating further performance’s agency to ignite response-ability in its audience. One to One performances feel personal, and if we commit ourselves to them, they can affect us in a myriad of ways.”

¹⁸ “Re-imagining and in effect re-defining Burden’s performed role to that of priest or healer, judge or lover, spectator psychology and behaviour became instrumental and affective as their secret intimacies (fantasies and fears) were projected onto him, re-casting Burden confident. In some ways we could argue that the audience reclaimed the space and re-appropriated Burden’s role to suit their own means.”

¹⁹ Casa de fetiches e *body art* fundada em 1990, em Londres.

com uma bagagem [...] sobre quem acham que você é” (id., ibid., p. 11, trad. minha, grifo da autora)²⁰.

O primeiro um para um do artista foi a obra *Lick My Wound*, que posteriormente passou a se chamar *Aktion 398*. Estreou em Milão e logo foi rerepresentada, em 1999, na *South London Gallery*²¹. Franko relata que as pessoas, por vezes, agiam de forma estranha e inesperada em sua performance. Ele sentia que era como se estivessem performando também. Segundo o performer, as pessoas urinavam no chão e, em um dos momentos, um espectador pediu para transar com ele. O artista também relata que foi agredido com chutes.

Franko utiliza a relação sexual para exemplificar como é uma performance um para um. Para ele, é como se o performer estivesse transando com alguém, “[pois] embora o sexo não aconteça na performance, você tem uma intimidade – uma intimidade séria. Não se trata puramente de confissão e terapia, mas também do fato de que tudo poderia acontecer” (id., ibid., p. 12, trad. minha)²².

Zerihan aborda, em outra entrevista, a experiência da artista plástica Ang Bartram, cujos estudos sobre performance estão voltados para a existência social da boca. Bartram desenvolveu a performance *Tonguing*, que consiste em uma réplica escultural e saborizada da língua da artista, fixada em uma parede. Quando chupada na ponta, a espectadora pode ouvir um texto que diz: chupe!

A partir de repetidas chupadas da língua, o texto que aparece começa a se autorreferenciar. Depois que a ação foi performada, a língua doce, comida pela metade, é deixada no local, servindo como um lembrete do acontecimento e de sua formação como herança escultórica (id., ibid., p. 19, trad. minha)²³.

²⁰ “[they] tell me things they never tell anyone, maybe it’s true, maybe not. Certainly, there is the element of therapy or people projecting things onto you and coming with baggage [...] about who they think you are.”

²¹ Galeria pública de arte contemporânea fundada em 1981, em Camberwell, distrito localizado no sul de Londres, Inglaterra.

²² “to me it’s most like you are having sex with somebody, although sex doesn’t happen, you have an intimacy – a serious intimacy. It’s not purely about confession or therapy but as well about the fact that anything could happen.”

²³ “Through repeated sucking of the candy sweet, the text that appears begins to reference the act itself. After the action has been performed, the half-eaten candy tongue is left in situ, serving as both a reminder of the past event and of its formative sculptural heritage as object.”

A performance foi apresentada na *Royal Scottish Academy*²⁴, em Edimburgo, Reino Unido, no ano de 2006. Bartram fala em entrevista para Zerihan sobre sua relação com o público:

A plateia fica em evidência ao ser deixada sozinha. De alguma forma, isso a torna vulnerável, até estranha. O público reconhece sua própria visibilidade e seu papel no trabalho Um-para-Um de uma maneira que pode ser ignorada quando se faz parte de um grupo. Eu gosto disso, pois traz frisson e potência ao trabalho. A percepção de seu envolvimento torna o momento potente e vivo. Isso pode ser incorporado ao trabalho e, é justo dizer, podemos antecipar que se sentirão levemente desconfortáveis nessa situação, já que lhes é negada a oportunidade de serem observadores passivos, que ‘só’ assistem. Podem ser imprevisíveis em suas respostas, mas isso ocorre com qualquer plateia. Em uma performance Um-para-Um, nas quais, em alguns casos, sua visibilidade coloca-os ‘quase’ como colaboradores/as, precisam do direito de ser imprevisíveis, e é responsabilidade da artista para com eles e a performance levar isso em conta e responder de acordo (id., *ibid.*, p. 20, trad. minha)²⁵

Tento localizar o teatro um para um dentro desse contexto de relações inter-humanas nas artes, como abordado por Bourriaud, citado no início deste texto. Porém, entendo que as relações de aproximação e o desejo de gerar experiência para as espectadoras surgiram antes das ocorrências mencionadas por Zerihan. Erika Fischer-Litche, em seu livro *Estética do Performativo* (2019), entende que a proposta de provocar e instigar as reações das espectadoras surgiu ainda no século XX, por volta dos anos 20 e 30²⁶.

Para Lichte, o encenador Sergei M. Eisenstein reivindicou essa aproximação a uma “estética relacional” quando “saltou ‘para as luzes da ribalta’” (LICHTE, 2019, p. 80). Continua o encenador: “agora, já não se tratava de suprimir as reações dos espectadores, mas de suscitar neles, acima de tudo, reações perceptíveis bem definidas” (id., *ibid.*, p. 80).

Sergei descreve o espectador como “a matéria fundamental do teatro” e define como função do espetáculo teatral “moldar o espectador em uma direção desejada” (id., *ibid.*, p. 80).

²⁴ Instituição artística independente fundada em 1826, na Escócia.

²⁵ “*They are conspicuous by being alone. In some respects this makes them vulnerable, awkward even. They acknowledge their own visibility and role in the work in one-to-one work in a way that can be ignored as part of a group. I like this as it brings frisson and potency to the work. Their acknowledged involvement makes the moment potent and alive. This can be incorporated into the work and, it's fair to say, that it can be anticipated that they will feel slightly uncomfortable in the situation as they are denied the opportunity to be passive observers and 'just' watch. That they can be unpredictable in their response has to be taken as a given, but then it does with any audience. In a charged one-to-one performance where, in some cases, their visibility posits them as 'almost' collaborators they have to be given the right to be unpredictable and it is the artist's responsibility to them and to the performance to take account of this and respond accordingly.*”

²⁶ Em alguma medida, esses processos têm conexão com inúmeras manifestações mais antigas e diversas, porém, nesta pesquisa, me refiro a uma perspectiva de exploração estética mais consciente e focada em trabalhos cênicos.

Todo esse contexto estendia-se ao comportamento da espectadora. Entretanto, essa relação deveria acontecer de forma organizada e dirigida, como aborda Fischer-Lichte. Com a virada performativa, nos anos 60, outras formas se estabeleceram, e novas relações foram sendo criadas entre atriz e espectadora.

Zerihan também traz a performance de Oreet Ashery, artista interdisciplinar nascido em Jerusalém, que desenvolve intervenções urbanas com seu alter ego Marcus Fischer, um judeu ortodoxo. O artista, que se apresentava para o grande público, sentiu necessidade de uma plateia que fosse mais íntima: “Senti que Marcus, sendo um aspecto de mim mesmo e da minha prática, estava pedindo por plateias mais conscientes, e por interação” (ZERIHAN, 2009, p. 15)²⁷.

Foi por meio dessa necessidade que surgiu a primeira performance oficial do artista denominada *Say Cheese*, em 2001, na casa da artista e parceira Laura Godfrey-Isaacs, que havia patrocinado Ashery para que fizesse uma performance em sua casa. Andando por todos os cômodos em busca de um cenário, Ashery optou pelo quarto, pois esse espaço explorava dinâmicas que lhe pareciam interessantes. Então, decidi ficar na cama com uma espectadora por vez. Alega que, até aquele momento, não haviam tantas performances um para um, ou pelo menos ainda não havia se dado conta, mas que hoje parece um “território bem testado”.

Ashery também relata o ponto mais importante para na relação com a plateia. Segundo o artista:

O público animou-o, projetou-se nele, deu-lhe história, narrativas, contextos, criou quem ele era. Marcus, um personagem fictício ou um alter ego, não tem passado, personalidade, contexto; eu só me visto como ele. Ele não é motivado por nenhuma narrativa a não ser a significação visual de um tipo genérico de homem judeu ortodoxo. A única forma que ele existe é por meio do contexto artístico em que eu o coloco. Ele só “ganha vida” por meio do mecanismo da projeção; seja o contexto, preconceito, fantasias, desejos. Então, quando um/a participante do *Say Cheese* me pede para orar com eles/elas ou conversar em hebraico, ou atuar uma separação ou uma cena de amor, cada um/a naquelas ocasiões presenteia Marcus com uma existência cultural (ZERIHAN, 2009, p. 16, trad. minha)²⁸

²⁷ “I felt that Marcus, being an aspect of myself and of my practice, was asking for more conscious audiences and interactions.”

²⁸ “They literally animated him, projected upon him, gave him history, narratives, context, they created who he was. Marcus, as a fictional character, or an alter ego, has no past, no personality, no context, I really only dress up like him, he is not propped by any narratives apart from the visual signification of a somewhat generic orthodox Jewish man. The only way he exists is through the artistic context I set up for him. He only ‘comes alive’ through the mechanism of projection; be it context, prejudice, fantasies, desires. So when a participant in *Say Cheese* asks me to pray with them, or talk to them in Hebrew, or act a separation from them, or act a love scene with them, each one of them on those occasions grants Marcus with a cultural existence.”

Sobre a fala de Ashery, podemos refletir a respeito do conceito de comoção, conforme cunhado pela professora e pesquisadora portuguesa Ana Pais em seu livro *Ritmos Afectivos nas Artes Performativas*. A autora define comoção como “um movimento conjunto de afetos, e a função do público como uma ressonância afetiva e que amplia e intensifica a circulação dos afetos” (PAIS, 2018. p.198).

Após essa experiência com seu alter ego, Marcus, o artista criou a performance *7 Acts of Love*, um site onde oferecia “consultas terapêuticas” gratuitas. Os assuntos são sempre sobre perda e separação, diz ele. Para Ashery, o mais importante no um para um é a habilidade do artista de sustentar o encontro. “Para mim, cada performance precisa realmente ser nova a cada vez, com cada participante; uma performance que é criada pelo encontro” (ZERIHAN, 2009. p. 17)²⁹.

Também sobre processos mediados do formato um para um, Zerihan traz a performance *Artphone*, criada em 2002 pela artista visual Susana Mendes-Silva, que aconteceu na Bienal Europeia de Arte Contemporânea, em Frankfurt. A performance era mediada por telefone, e a interação partia de uma pergunta: “Não tenha medo de perguntar tudo o que você sempre quis saber sobre arte contemporânea”³⁰ (id., ibid., p. 52). A pergunta era feita para questionar o lugar de autoridade do artista. Para a Mendes-Silva, destacam-se os espaços de relação inter-humana

(...) que uma pessoa pode abrir dentro da mídia comunicacional. Podem ser espaços de intimidade, empatia, desejo, fantasia, mas também de fascinação pelo tecnológico, que pode ter quase uma dimensão mágica (id., ibid., p. 54)³¹.

Esse diálogo retroativo e retroalimentado, estabelecido entre atrizes, performers e público dentro de espaços de performance e espetáculo um para um parece ser comum ao modo de apresentação. Verifica-se esse diálogo retroativo até mesmo em performances como *O Artista está Presente* de Marina Abramovic, realizada no museu do Moma, em 2010, em que a artista sugere uma troca silente com a espectadora. Toda a interação está focada no olhar. O famoso vídeo compartilhado em massa nas plataformas digitais registra o momento do encontro

²⁹ “For me it really has to be a new performance every time with each participant; a performance that is created by the encounter.”

³⁰ “Don’t be afraid to ask everything you always wanted to know about contemporary art.”

³¹ (...) “that one can ‘open’ within the communicational media. These can be spaces of intimacy, of empathy, of desire, of fantasy, but also of the fascination by the technological, which can have an almost magical dimension.”

entre a artista e seu falecido companheiro, o fotógrafo Ulay (Frank Uwe), onde ambos se emocionam ao olhar nos olhos um do outro.

Os contatos proporcionados por esse formato vão muito além da interação entre artista e público. Nesse momento, é estabelecida uma relação que pode ser íntima e profunda. Sobre o encontro com Abramovic nessa mesma performance, Matteo Bonfitto relata em seu artigo *The Artist is Present: as artimanhas do visível* que o contato com a artista foi como “tentar capturar um furacão com cata-vento” (BONFITTO, 2014, p. 91).

A intimidade é um tema que permeia com frequência o campo de estudos e também das performances e espetáculos no formato um para um. A artista e pesquisadora inglesa Rachel Gomme traz em seu artigo *Not-so-close encounters: Searching for intimacy in one-to-one performance* uma relevante discussão acerca do tema, levantando questões sobre a intimidade se manifestar, na maioria das vezes, como “autoencontro” em performances um para um, apesar de o potencial de compartilhamento intersubjetivo ser mantido.

O trabalho de Rachel Gomme está voltado para a performance, instalação e experiências com interações um para um, como a performance *Mouth to Mouth*, que ela define como performance um para um com foco na troca de ar. A artista critica, também, o fato de a maioria dos relatos e fortuna crítica de espetáculos e performances um para um partirem da experiência da espectadora. A autora também condena o fato de que existem poucos relatos sobre as respostas afetivas por parte das artistas dentro desses encontros.

Gomme aborda temas referentes às questões econômicas, contratos de poder e riscos em performances um para um, colocando em questão a noção de experiência íntima como algo irrepetível, especial e único, tanto para as espectadoras como para as artistas. Segundo ela, esses fatores, localizados economicamente de maneira mais ampla, trazem problemas, pois, para que o espetáculo ou a performance sejam viáveis financeiramente, é necessário que haja inúmeras repetições da mesma cena e, “desse modo, as condições econômicas e estruturais militam contra a experiência íntima, ‘espontânea’ e ‘única’” (GOMME, 2015, p. 286. trad. minha)³².

As formas de custeio da performance ou espetáculo, para Gomme, sejam elas feitas de maneira privada ou pública, ou realizadas a partir de investimentos financeiros da própria

³² “Thus already economic and structural conditions militate against the ‘spontaneous’ and ‘unique’ intimate experience.”

artista, transformam a “atividade da performer em trabalho e a performance em commodity ou serviço trazido por ou para o espectador” (id., *ibid.*, p. 286)³³, e esses fatores não sugerem a espontaneidade, a imprevisão ou a unicidade, apontando em vez disso para uma alienação capitalista da intimidade.

Por outro lado, observa-se nesse modo um para um tal aspecto de “ineficiência” calculada, ou seja, um contrafluxo da lógica capitalista de que quanto mais lucrativo e produtivo, melhor, sobre o qual vale refletir.

A respeito do que diz Gomme, entendo que a unicidade e a espontaneidade das cenas não estão diretamente ligadas à repetição. Acredito que repetir por diversas vezes uma cena não a torna menos espontânea nem diminui o caráter único de cada interação. Colocar dessa forma seria negar que existam atravessamentos em outras formas de apresentação que se repetem e que nem por isso deixam de atingir experiências únicas. Presumo que fatores como intimidade, unicidade e espontaneidade correspondam à disponibilidade e porosidade afetiva tanto da espectadora quanto da atriz, a fim de gerar experiência dentro do encontro. Entretanto, também não é possível pressupor que, pelo fato de ser uma experiência um para um, seja sempre estabelecida uma relação de intimidade entre artista e público. Nem toda experiência um para um terá um caráter íntimo ou estabelecerá esse tipo de relação.

Pressupor que, devido ao formato um para um, tenhamos relações de intimidade em cena pode cair no erro de antecipar as reações da espectadora e, portanto, impedir que as incontáveis reações que possam surgir por parte da espectadora sejam propostas pelo encontro no momento do acontecimento da cena.

A pesquisadora e professora Ana Pais traz uma perspectiva histórica dos caminhos do processo em que a relação afetiva com espectadoras começa a surgir para além dos efeitos programados para essa relação. A autora aborda que a espectadora da antiguidade clássica era vista como uma espectadora passiva mediante a obra e que, na Modernidade, com as novas subjetividades que surgiram a partir da revolução industrial, no século XIX, as vanguardas transgressoras transformam o estatuto de passividade da espectadora.

³³ (...) “*the performer’s activity as labour, and the performance as a commodity or service bought by or for the spectator.*”

Ao contrário da tradição clássica, que contempla à ideia de circulação e transmissão de afectos, a noção moderna do sujeito não-activo' é aquela que mais claramente molda o espectador contemporâneo. A primeira pressupõe um corpo vulnerável ao exterior, desfrutando da pele como contacto com o ambiente, e a segunda constrói um corpo delimitado e definido biologicamente, separado do mundo ao fazer da pele fronteira (PAIS. 2008, p. 61).

Essa passividade só veio a ser contestada no século XX, com os processos participativos e de interação com o público que abriam espaço para a mobilidade dos afetos nos anos 60 e 70.

No quadro de um teatro pós-dramático desenhado por Hans-Thies Lehmann (2006), o espectador usufrui de uma autonomia e de uma responsabilidade únicas. Sentado numa plateia ou percorrendo um espaço não -convencional, o espectador do teatro pós-dramático é solicitado para fazer escolhas fundamentais face ao espectáculo: é-lhe dada a possibilidade de decidir sobre aquilo a que quer dar atenção 'e que constituirá a base do "seu" espectáculo, da "sua" experiência, e, conseqüentemente, do sentido que a partir deles poderá produzir. (Id., Ibid., p. 109).

Gomme cita a performance *The Long and Winding Road*, de Michael Pinchbeck, como uma de suas experiências como espectadora de teatro um para um. A performance ocorreu ao norte do centro de Londres, no bairro de Camden, dentro de um carro grafitado, cheio de pacotes embrulhados com um papel pardo. Durante a apresentação, ela se senta no banco do passageiro, e Pinchbeck abre uma lata de docinhos açucarados, oferece-os e começa a contar uma história. Ao longo da breve narrativa, Pinchbeck traz, em uma ciclicidade rítmica de datas e fatos, o relato da morte de seu irmão. Rachel questiona a relação de risco dentro da obra, relatando:

A estrutura interna definida da performance – o roteiro amarrado e o formato ritualizado, rítmico – reiteram essas barreiras de segurança. Limites físicos – móveis ou objetivos de cena, marcas de cena a serem respeitadas pelo performer e espectador, figurinos – oferecem segurança a ambos participantes, mas também sustentam e são reforçadas pelas barreiras psíquicas que ambos devem ter erguido para tornar o encontro seguro o suficiente (GOMME, 2015, p. 289)³⁴.

Para a autora, a “natureza rigidamente roteirizada” da performance revela o fato de sua não espontaneidade, e que é como se Pinchbeck tivesse um estoque de balinhas escondidas no carro. Gomme critica o fato de as publicidades de apresentações de teatro um para um “serem frequentemente promovidas com convites a uma experiência pessoal, única, um encontro ‘íntimo’: performances individuais, feitas sob medida especialmente para você” (id., ibid., p.

³⁴ “The strongly defined internal structure of the performance – the tight script and ritualised, rhythmic format – reiterates these boundaries of safety. This clarity of structure affords both physical and psychic boundaries. Physical boundaries – furniture or props, set positions to be taken by performer and spectator, costume – offer safety to both participants, but also support and are reinforced by the psychic boundaries the two are likely to have erected in order to render the encounter safe enough.”

282)³⁵. Discorre, também, sobre a falta de crítica relacionada a esse formato e de crítica às performances que acompanhou como espectadora, dizendo que suas experiências “apontam para um senso de fronteira aguçado, em vez de o contrário” (id., *ibid.*, p. 293)³⁶.

Quando entrei em contato com o material levantado por Zerihan e Gomme, além de ampliar o meu horizonte de pesquisa, percebi pontos de diálogo importantes, como a relação com a plateia, a forma em que são desenvolvidas as personagens dentro dos trabalhos um para um de cada uma das artistas, bem como os encontros e as formas em que cada obra é criada e desenvolvida. A importância que o espectador percebe no próprio engajamento, a dimensão confessional, de intimidade, e mesmo a problematização desses temas são dignos de destaque. A performatividade e o acontecimento instigam-me e inspiram-me por meio das escolhas das artistas, dentro desse formato que me convida à pesquisa.

São ricos os relatos trazidos por Rachel Zerihan e Rachel Gomme. Opto por expor alguns que já foram lidos neste trabalho a fim de esboçar um pequeno mosaico sobre os estudos já realizados e o material levantado pelas pesquisadoras. O intuito é expor a amplitude de possibilidades do formato um para um e estabelecer diálogos a partir dos levantamentos apontados pelas autoras, tentando, também, gerar mapeamentos sobre horizontes de trabalho e dar rosto, trajetória e localização geográfica a alguns desses modos de fazer.

3.2 – Outras experiências um para um

A pesquisa sobre o teatro um para um revela panorama diversificado em termos de criação dramaturgica e interação com o público. Com base em levantamento de material realizado por Rachel Zerihan, bem como em minhas próprias pesquisas e interações com grupos, constatei que a busca pela proximidade com o espectador é uma característica inerente ao teatro um para um. Essa busca gera potencialidades relacionais entre atriz e público, como as que venho investigando no *Inominável*, presentes nessa dissertação, mas também em outros trabalhos.

Para Zerihan, o teatro um para um frequentemente desencadeia espontaneidade, improvisação e risco em quem atua, mas também em quem participa, como citado no início

³⁵ “*These performances are often promoted with invitations to a unique, personal experience, an ‘intimate’ encounter: ‘individual performances, tailor-made especially for you.’*”

³⁶ (...) “*my experiences as spectator point to a heightened sense of boundary, rather than the reverse.*”

dessa dissertação. A autora complementa que a interação exige confiança, comprometimento e desejo de participar do encontro. Pensando a respeito do que diz Zerihan, me questiono se essas premissas seriam fatores cruciais para que haja um encontro um para um dentro do contexto performativo, teatral ou de intervenção urbana. Como a autora mesma diz, “nossa vida toda poderia ser vista como uma construção de interação um para um” (ZERIHAN, 2009, p. 03, trad. minha). Dessa forma, pergunto-me o que diferencia uma interação um a um de contexto cênico ou performático de uma interação cotidiana entre duas pessoas. Seria a dramaturgia? O espaço? O risco? Um treino de luta entre duas pessoas pode ser considerado uma performance um a um? Após explorar outros trabalhos que utilizam esse formato, percebi que essas questões são quase impossíveis de responder devido à diversidade dessas abordagens.

Nesta seção, proponho-me a apresentar o trabalho de grupos com que mantive contato no decorrer da escrita dessa dissertação, comparando especificidades dramáticas e o grau de abertura para intervenções do público. Pretendo examinar e comparar essas especificidades dramáticas, bem como os riscos que tais aberturas podem representar para as obras de cada um dos grupos estudados: Teatro Solo, Grupo Magiluth, Eleonora Fabião, Monomujer e Anna Costa e Silva.

Teatro Solo (2013)³⁷

Criado pelo diretor argentino Matias Umpierrez, *Teatro Solo* consiste em cinco intervenções performático-teatrais estreadas em diferentes locais da cidade em que foi realizado, com duração de 30 a 40 minutos. A intervenção foi apresentada na Argentina, Espanha, Nova York e Brasil. As cenas são concebidas a partir dos textos de Matias e a criação do elenco.

No Brasil, a intervenção aconteceu na cidade de São Paulo (SP), onde a atriz Tatiana Marca deu origem à cena *Amnésia*, no Teatro Sérgio Cardoso. Na intervenção, a atriz passa por uma amnésia temporal.

As atrizes Mariana Faloppa e Vera Monteiro apresentam *Êxodos* em um apartamento onde vivem somente as duas personagens, depois de a família ter sido exterminada.

³⁷ Estive em contato com o diretor Matias Umpierrez por e-mail durante um período, mas, devido à reabertura dos teatros na Espanha e ao excesso de trabalhos acumulados na pandemia da COVID-19, não conseguimos horário para nos encontrar e depois perdemos contato.

Em *Pacto*, João Filho e Ana Paula Dias são dois jovens que arquitetam uma vingança contra um proprietário rural; em *Retratos*, Fernanda Machado decide mudar o rumo de sua vida; em *Promessas*, a atriz Nádia Reciola aguarda uma promessa feita pela dona da oficina onde trabalha.

Todas as cenas foram adaptadas ao contexto das cidades em que foram apresentadas. Neste último caso, a cidade de São Paulo. Nem todas as cenas da intervenção são no formato um para um, mas todas são apresentadas diante de apenas uma espectadora³⁸.

Procurando me estender a outros registros de atuação dentro do teatro um para um, fui à procura de atrizes brasileiras que participaram do processo da intervenção urbana Teatro Solo, dirigida por Matias Umpierrez, diretor argentino residindo na Espanha. Convidei a atriz Tatiana Marca para conversar; ela participou da montagem em São Paulo. Tatiana interpretava uma atriz que ensaiava no Teatro Sérgio Cardoso e contava suas memórias. Segundo Tatiana, havia uma partitura de texto e uma partitura de espaço, e a cena deveria ser interpretada em consonância a ambas. A dramaturgia foi escrita por Matias e entregue às atrizes no início do processo, cuja montagem durou por volta de um mês, e com muitos ensaios.

³⁸ Informações retiradas do blog “Favo do Mellone”. Disponível em: <https://favodomellone.com.br/teatrosolo-projeto-ousado-apresentado-para-um-unico-espectador/>

A atriz descreve que entrava em cena, tropeçava e pedia ajuda à espectadora. Era assim que se iniciava a interação com o público. A partir daí, levava o público para caminhar dentro do teatro, visitando os camarins e palco. Tatiana diz que foi um dos processos mais instigantes e importantes de sua carreira. Conta que, apesar de existir uma partitura a ser executada, havia abertura para que as interações fossem sensoriais e que houvesse momentos de aproximação com a espectadora.



Figura 35: Registro atriz feito pelo diretor Matias Umpierrez. São Paulo, 2014. Teatro Solo, cena: Amnésia. Direção: Matias Umpierrez. Em cena: Tatiana Marca. Arquivo pessoal da atriz.

Cada espectador me levava para um estado. Apesar da partitura muito rígida, eu também precisava jogar junto com o espectador. Não havia muito espaço para mudar

o texto. Uma pessoa entrou em cena e começou a me perguntar coisas. Eu somente respondia sim e não, até que ela entendeu que era para ela entrar no jogo da narrativa e não ficar tentando encontrar respostas.³⁹

Pergunto se ela entendia a atriz como uma personagem e como foi seu processo de construção. Ela responde que foi uma construção muito técnica, mas que o fato de ser meia hora de monólogo, repetido em oito sessões seguidas, ajudava na organicidade da cena, porque o estado de exaustão contribuía para relação com o público. Pergunto, também, se havia espaço para que a espectadora interferisse na dramaturgia e se havia a possibilidade de surgirem novas dramaturgias a partir da interação com a espectadora. Tatiana responde que:

Surgiam mudanças dramáticas no andamento da cena, no ritmo, no tempo, na respiração e nas sensações, mas não surgiam alterações no texto. As partituras da cena não eram alteradas.

Magiluth

O grupo Magiluth criou, em meio ao distanciamento causado pela COVID-19, um conjunto de experimentos que chamaram de *Experimento Sensorial em Confinamento*, no ano de 2020, composto por *Tudo que coube numa VHS*, *Todas as Histórias Possíveis* e *Virá*. O trabalho é realizado entre um ator e um espectador; cada ator do grupo, composto por Bruno Parmera, Erivaldo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres, Mário Sérgio Cabral e Pedro Wagner, repetia a cena doze vezes por noite.

Nesses trabalhos, a dramaturgia percorre múltiplas plataformas digitais e compõe para cada espectador uma experiência estética particular, na qual também ele opera como agente de construção. A proximidade das relações de contato entre atores e público, traço recorrente nos espetáculos do Magiluth, encontra nestas obras formas de transposição que procuram suscitar reações singularizadas, deslocar a dinâmica de conexão com o espectador e estender-se para além de uma apresentação.⁴⁰

³⁹ Tatiana Marca, em conversa realizada no dia 26 de maio de 2022, via sala virtual por aplicativo de reuniões.

⁴⁰ Texto escrito pelo grupo, retirado do site do Magiluth, onde também há uma entrevista do coletivo concedida ao programa Arte 1 em Movimento, do canal Arte 1. Disponível em: <http://www.grupomagiluth.com.br/experimentossensoriais>



Figura 36: Registro do arquivo pessoal do ator. Recife, 2020. Magiluth, Espetáculo: *Tudo que Coube numa VHS*. Atores: Bruno Parmera e Erivaldo Oliveira.

A respeito do processo de montagem e apresentação do espetáculo *Tudo que Coube numa VHS*, do grupo pernambucano Magiluth, conversei com o ator Bruno Parmera.

Entrei em contato com o grupo, composto por Erivaldo Oliveira, Giordano Castro, Lucas Torres, Mário Sergio Cabral, Pedro Vilela, Pedro Wagner e Thiago Liberdade, no ano de 2022, no 23º Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea, onde tivemos a oportunidade de nos conhecer e conversar. Após esse encontro, continuamos as nossas interações via WhatsApp, por meio do qual enviei algumas perguntas para saber mais sobre o experimento e a relação de Bruno com o trabalho.

O trabalho do grupo foi realizado no início do período pandêmico causado pelo vírus da COVID-19, no ano de 2019. Segundo Parmera, enfrentavam sérios problemas de caixa quando o ator Giordano Castro teve a ideia de realizar esse projeto.

Bruno ressalta que o projeto manteve o grupo vivo, atuante e fazendo teatro nesse período, pois, após o fechamento de sua sede por motivos financeiros, a empreitada quase faliu. É interessante pensar que um trabalho realizado em modo um para um salvou um grupo

financeiramente, pois é comum que esse modelo seja pensado como um modo de apresentação não muito rentável.

Tudo que coube numa VHS foi criado como uma apresentação um para um, mas mediado por plataformas digitais. Por esse motivo, intensifica-se o meu interesse em investigar esse trabalho, por diferenciar-se das outras propostas e também pelo contexto em que estava inserido.

O ator em cena ligava para o celular do espectador em um horário programado. Todos os integrantes do grupo ligavam ao mesmo tempo, cada um para uma pessoa diferente. Perguntava-se se a pessoa estava confortável e longe de distrações. Então, a pessoa era convidada a participar da ligação durante trinta minutos. “O celular era o nosso palco”, disse Bruno.



Figura 37: Registro do arquivo pessoal do ator. Recife, 2020. Magiluth, Espetáculo: *Tudo que Coube numa VHS*. Ator: Bruno Parnera.

A proposta de Giordano Castro quando apresentou o projeto ao grupo era criar algo que estivesse, literalmente, à mão das pessoas. Algo que fosse de fácil execução e não muito longo. Nesse momento, surgiu a ideia de utilizar o celular como principal meio de transmissão e interação desse trabalho. Eles também utilizaram outras plataformas digitais para trazer

fragmentos da história. O experimento foi apresentado via WhatsApp, YouTube, e-mail, Spotify, Instagram e Fotolog.

Giordano apresentou uma proposta dramatúrgica, se é que a podemos considerar assim, fechada e estruturada. Perguntei a Bruno se ele criou algum personagem, se havia essa ideia de personagem, ou se havia alguma construção autobiográfica. Ele disse que não, que houve uma história com dois personagens, um casal, e que tudo girava em torno dessa relação. Assim, todo o grupo assumia a representação das narrativas dessas personagens. Todos seguiam o mesmo roteiro apresentado por Giordano.

Perguntei a respeito da interação com espectadoras e se esta transformava o experimento de alguma forma, ou se gerava interferências dramatúrgicas. Bruno disse que não havia muita interação, porque o experimento havia sido pensado para ser assistido, que ele mesmo se preocupava mais em enviar fragmentos da história do que com a interação com a espectadora.

A despeito de seus planos, contudo, algumas pessoas começaram a interagir e enviar perguntas pelo WhatsApp. Isso fez com que o grupo percebesse que havia alguns espaços para interatividade. Bruno ainda relata que, por vezes, espectadores tentavam uma chamada de vídeo no meio da ligação de voz, e ele a recusava mesmo que entendesse a urgência da interação, já que o isolamento havia tornado a busca por contato mais urgente. Mesmo assim, ele só se abria para essas interações diretas em momentos específicos, quando o trabalho permitia. Comenta ele que o público sempre interferia na dramaturgia, em algum ponto. Para ele, esses momentos aconteciam quando, antes da realização do experimento, eles entravam no Instagram para investigar a vida da pessoa e trazer elementos da espectadora ao experimento, tonando o acontecimento “um pouco mais especial, gerando mais aproximação”.

Perguntei, também, como foi para o ator essa experiência de apresentação mediada por essas plataformas digitais. Bruno respondeu:

Foi maravilhoso! Porque, de alguma forma, a gente acaba estabelecendo uma relação de presença um com o outro, nesse um para um, mesmo estando em espaços diferentes. A gente não chama de teatro. Chamamos de experimento sensorial em confinamento. Falando dessas experiências sensoriais dentro desse um para um, às vezes a gente ligava, e a pessoa pedia: “Me dá só mais um segundo para eu me arrumar um pouco mais?” Então, a pessoa começava a andar pela casa, e eu começava a construir na minha cabeça o que a pessoa estava fazendo, se ela estava cozinhando, lavando uma louça, e começava a visualizar essa trajetória, mesmo que eu não estivesse vendo essa pessoa. Trabalhar dessa maneira digital, de alguma forma, me permitia ter essa experiência, esse outro tipo de aproximação.⁴¹

⁴¹ Bruno Parmera via áudio de WhatsApp no dia 26 de agosto de 2022.

Sobre o contexto pandêmico em que o experimento estava inserido, o ator traz a dificuldade de continuação após dois anos de trabalho, devido ao cansaço e ao uso excessivo das telas. O ator também relata as questões emocionais e energéticas:

Chegou um momento em que eu não aguentava mais. Para mim, foi ficando pesado psicologicamente por causa do número de mortos e também por diversas vezes precisar parar o experimento no meio, porque a pessoa do público anunciava que havia perdido alguém para a Covid ou alguém havia ido para a UTI. Precisamos começar a lidar com demandas emocionais que não gostaríamos e nem estávamos preparados para lidar. Isso foi bem desafiador. Cheguei a brigar com o grupo, dizendo que não aguentava mais fazer.⁴²

Hoje o experimento continua sendo apresentado, mesmo depois da pandemia. Inclusive, em conversa com o ator no dia 7 de setembro de 2022, ele só conseguiu me atender porque uma ligação do experimento havia acabado de cair e, então, me respondeu. Ele comentou que, justamente pelo fato de ser um para um e a pessoa precisar parar para ter esse encontro, para estar ali naquele encontro, presente por trinta minutos, ainda era interessante para as pessoas, mas agora por outro motivo. Desta vez, diz ele, é como um respiro.

O interesse do “experimento sensorial em confinamento” que Bruno Parmera discute gira em torno do jogo entre encontro, presencialidade e distanciamento que o grupo soube conciliar. Instados pelo rico campo de referências afetivas que o confinamento trouxe à rede de significações disponíveis aos espectadores, Magiluth propõe um encontro um a um diferente da noção que comumente se tem de encontro. O distanciamento, então necessário, operou encontros mais marcados pelo anseio de contato justo porque encontrar-se era tão difícil.

⁴² *idem.*

Monomujer – Teatro para um Espectador (2016)

Monomujer é uma companhia de teatro argentina fundada em 2016 na cidade de Buenos Aires. Composto por Virginia Curet, Jimena García Conde, Olave Mendoza, Luz Moreira e Julia Sánchez, o grupo faz teatro para um espectador no formato gabinete: o espectador entra numa caixa e assiste a uma obra curta, com duração de sete a dez minutos que toma lugar lá dentro.

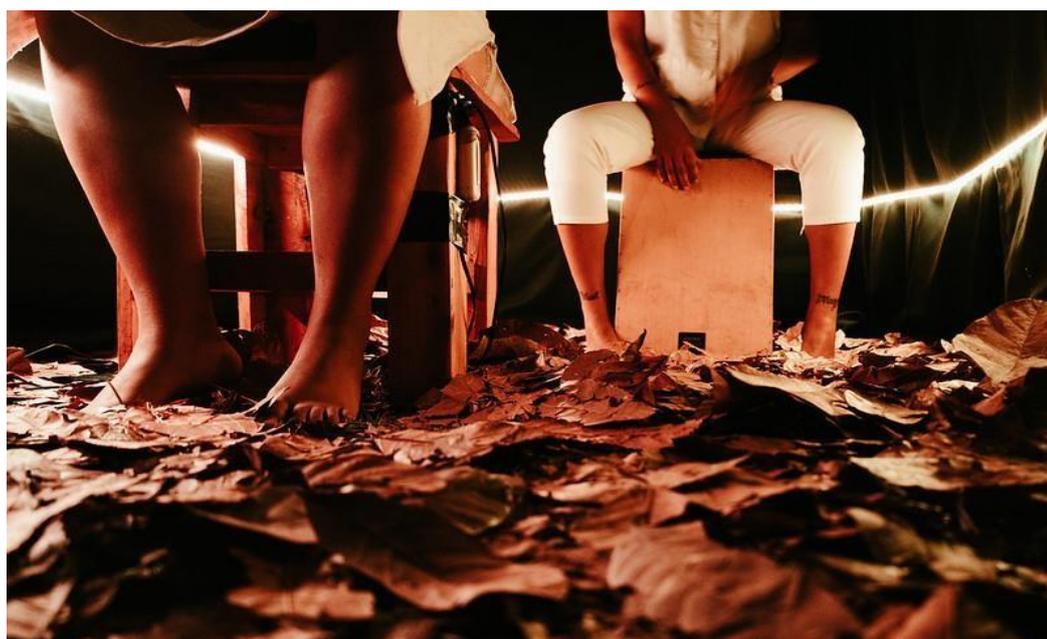


Figura 37: Foto de Humberto Araújo. Brasília, 2022. Pachakuti, cena: Negra. Grupo Monomujer. Festival Ibero Americana. Atrizes: Olave Mendonza e Anne Vasconelos.

No trabalho do coletivo, a espectadora é guiada por uma “anfitriã”⁴³ até o gabinete, onde acontecerá a cena. O tempo é sincronizado e organizado, os horários são marcados com antecedência. O grupo preza pelo cuidado com a espectadora desde o primeiro contato, quando ela manda mensagem à equipe por WhatsApp. Segundo elas, esse cuidado é personalizado, o que é importante para que o público se abra para a experiência. Por esse motivo, até chamam as espectadoras pelo nome.

⁴³ Maneira como as artistas do projeto chamam a pessoa que guia a espectadora até a cena.



Figura 38: Foto de Humberto Araújo. Brasília, 2022. Pachakuti, cena: Maria. Grupo: Monomujer. Festival Ibero Americana. Atriz: Jimena Conde.

Monomujer debruça-se sobre questões políticas e temáticas relacionadas a imigração, patriarcado, colonialismo e diversidade. Atualmente, contam com quatro gabinetes que permitem a apresentação das obras. Seu repertório inclui três espetáculos. *Migrantes* (2017) aborda a temática da imigração de mulheres em épocas diferentes na cidade de Buenos Aires, sendo composto pelas micropeças *Conventillo*, *La cautiva* e *Negra*. Cada cena dura dez minutos e, no fim de cada, a espectadora é dirigida a outra.

O grupo também possui o espetáculo *Creaturas* (2018), por meio do qual traz ao público uma feira de variedades humanas, e o projeto *Interior* (2020), criado durante a pandemia da COVID-19. O espetáculo possui os micromonólogos *La Perla e María, alas de Caráu*.

O grupo Monomujer, em entrevista realizada por mim no ciclo permanente de discussões *Após Explorações*, do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (PPGCEN)⁴⁴, relatou que o desejo de realizar teatro um para um foi inspirado no teatro lambe-

⁴⁴ Realizado no dia 24 de setembro de 2021, remotamente. Acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=4uqMT9qb_pk

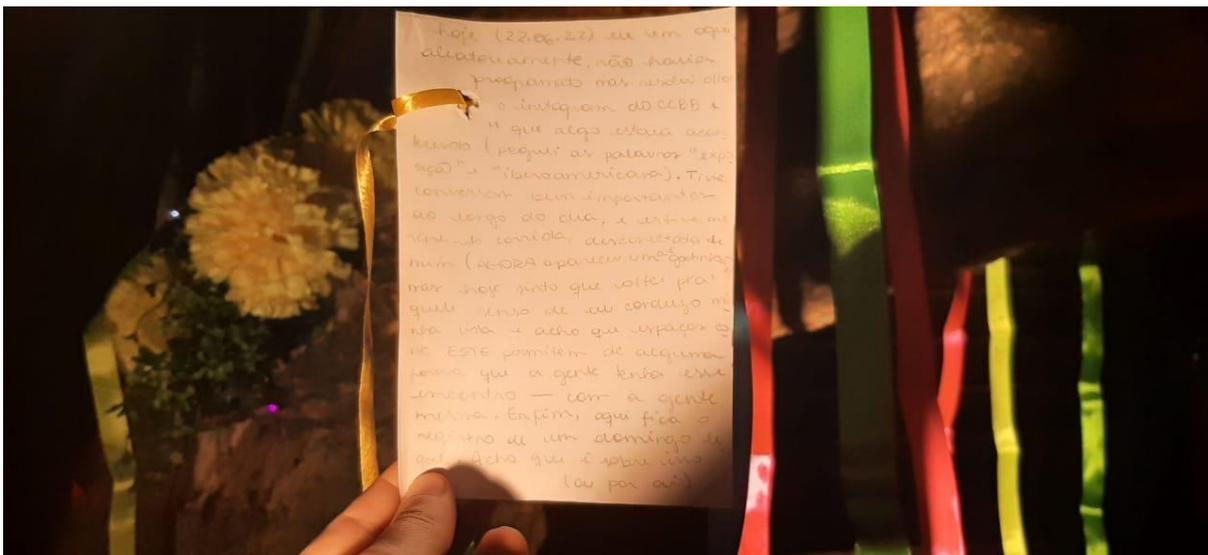
lambe, prática teatral surgida no Brasil, a meados dos anos 90, em que apresentam-se peças curtas dentro de uma caixa escura.

O teatro lambe-lambe é um gênero do teatro de animação criado pela baiana Ismine Lima e pela cearense Denise dos Santos. Valmor Beltrame e Kátia de Arruda, ambas pesquisadoras da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), trazem no artigo *Teatro Lambe-Lambe: O Menor Espetáculo do Mundo* a origem desse gênero teatral inspirado nas fotografias lambe-lambe.

Denise dos Santos trabalhava com atividades pedagógicas nas quais utilizava uma boneca grávida para encenar partos em cursos de educação sexual para adolescentes. Na época, Ismine Lima e Denise foram convidadas a trabalhar na feira, sem cachê. Precisaram pensar em formas de garantir remuneração. Nesse momento, Ismine deparou-se com fotógrafos lambe-lambe e teve a ideia de colocar a cena do parto, criada por Denise, dentro de uma caixa preta, para que fosse assistida por uma única pessoa por vez. Assim, colocaram a cena dentro da caixa e apresentaram a obra na Feira do Interior, em Salvador. *A Dança do Parto*, como intitularam o espetáculo, foi o primeiro teatro lambe-lambe do Brasil. Segundo Valmor e Kátia, “o espetáculo secreto e misterioso acabou chamando a atenção de muita gente” (2019, p. 5).

Depois de conversa com o grupo no 99º *Após Explorações* do PPGCEN, realizado através de plataforma virtual, tive a oportunidade de assistir às apresentações do grupo Monomujer, em Brasília, pelo Festival Ibero-americana. Além de poder participar das apresentações como espectadora, trabalhei como produtora local do grupo. Isso criou proximidade tanto com o trabalho quanto com as integrantes.

O Monomujer faz teatro para apenas um espectador no formato que elas denominam Teatro Gabinete. Consiste nesse teatro realizado em caixas de 1,5 m de altura por 1 m de largura e 2,7 m de altura, nas quais a espectadora se encontra com a atriz para assistir a uma cena de 7 a 10 minutos. A caixa do lambe-lambe ecoa no gabinete do grupo Monomujer, à diferença de que os gabinetes do grupo argentino trazem consigo uma sensação de confinamento que borra o espaço do palco e coloca atriz e espectadora ocupando o mesmo destaque. Ao terminar a obra, uma das anfitriãs retira o público de um gabinete e encaminha-o a outro. Após o encontro, a espectadora pode compartilhar suas percepções, escrevendo em papéis disponibilizados pelas atrizes sobre a experiência. Seguem abaixo algumas das experiências compartilhadas por espectadoras que participaram das apresentações em Brasília.



45

Figura 39: Brasília, 2022. Pachakuti. Grupo: Monomujer. Festival Ibero Americana. Depoimento do público.

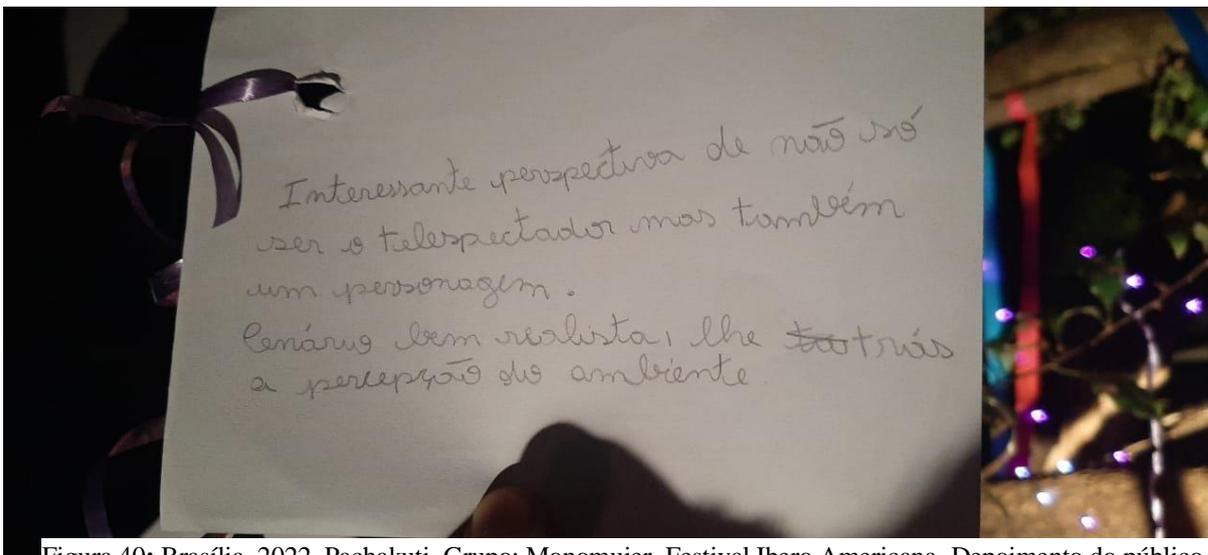


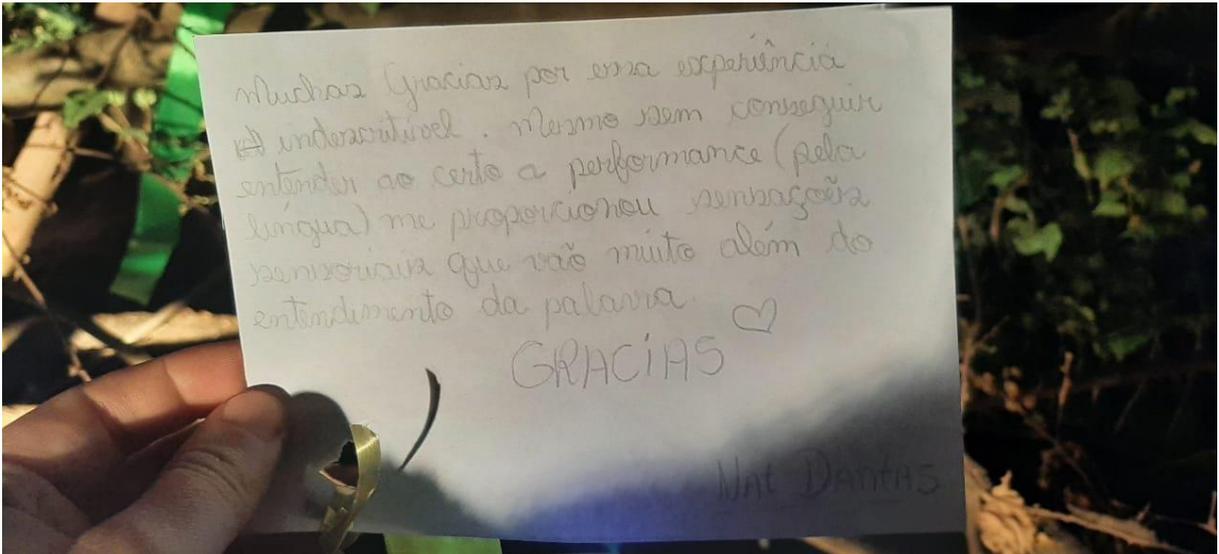
Figura 40: Brasília, 2022. Pachakuti. Grupo: Monomujer. Festival Ibero Americana. Depoimento do público.

Figura 41: Brasília, 2022. Pachakuti. Grupo: Monomujer. Festival Ibero Americana. Depoimento do público.

46

⁴⁵ “Hoje 22-06-2022 eu vim aqui, aleatoriamente, não havia programado, mas resolvi olhar o Instagram do CCBB e vi que algo estaria acontecendo. Tive conversas bem interessantes ao longo do dia e estive me desconectando de mim (...) Acho que espaços como este permitem, de alguma forma, que a gente tenha esse encontro com a gente mesma (...)”.

⁴⁶ “Interessante perspectiva de não ser só o telespectador, mas também um personagem. Cenário bem realista, traz a percepção do ambiente.”



47

Os gabinetes são colocados em paisagens urbanas e ambientes como museus e locais públicos. Para elas, é importante o contato com uma pessoa, que se coloca diante do espetáculo de forma ativa. Em um artigo publicado pelo grupo na revista *Reflexión Académica em Diseño y Comunicación*, elas ressaltam:

O gabinete apresenta-se como um local de encontro onde as pessoas percebem umas às outras, sentem, partilham, reconhecem-se, mas sobretudo se olham nos olhos. A nossa decisão artística contrapõe-se e afirma-se como lugar de resistência, apostando na comunicação com o espectador e na exacerbação desse encontro íntimo e desafiante. Há alguns anos, começamos a tomar consciência do lugar que o espectador ocupa e da eliminação da fronteira entre quem atua e quem assiste (2020, p. 168. trad. minha)⁴⁸

O repertório do grupo inclui trabalhos que não são um para um porque possuem mais atrizes em cena, mas sempre se apresentam diante de apenas um espectador. Na vinda à Brasília, o Monomujer trouxe a intervenção *Pachakuti*. O nome vem da língua Quéchuá e significa reviravolta do espaço-tempo. Segundo a tradição andina, estamos neste momento atravessando um pachakuti⁴⁹. A intervenção era dividida em três marcos cênicos, como chamam. São eles: *La Perla*, *Maria* e *Negra*. As dramaturgias de *La Perla* e *Maria* são autoficcionais, construídas

⁴⁷ “Muchas gracias por esta experiencia indescribible. Mesmo sem conseguir entender ao certo a performance (pela língua), me proporcionou sensações sensoriais que vão muito além do entendimento da palavra. Gracias!”

⁴⁸ “El gabinete se presenta como lugar de encuentro en que las personas se registran mutuamente, se sienten, se comparten, se reconocen, pero por sobre todo se miran a los ojos. Nuestra decisión artística se contrapone y se afirma como un lugar de resistencia enfocándose en la comunicación con quien especta y en la exacerbación de ese encuentro íntimo y desafiante. Hace algunos años comenzamos a tomar conciencia del lugar que ocupa el espectador y del borramiento de la frontera entre quienes actúan y quienes esperan.”

⁴⁹ Informações compartilhadas pelo grupo.

coletivamente pelo grupo a partir de experiências e memórias das atrizes, enquanto *Negra* foi inspirada no poema de Victória Santa Cruz.

Pedi à atriz Jimena Conde que compartilhasse a experiência de se apresentar no Brasil. A personagem de Jimena foi construída virtualmente durante a pandemia. Segundo ela, vários exercícios foram explorados nessa modalidade. Um deles foi um exercício dramaturgico, solitário, em que todas começavam a escrever sobre Maria, sobre seu universo e seu vínculo com Raul, a pessoa de quem ela cuidava. Todo o material foi levantado nesses encontros.

Depois, liam em voz alta e compunham a personagem. “Escolhemos o sotaque de Corrientes, uma província Argentina que possui um jeito muito particular de falar, e, dessa maneira, a personagem foi tomando cada vez mais forma” (Jimena Conde em entrevista). Após a saída da quarentena, começaram a trabalhar no formato presencial. Foi quando passaram a se apresentar diante de uma só pessoa e, a partir dessa experiência, perceberam a força da personagem e imaginaram como aconteceria esse encontro se o público estivesse aberto e receptivo para o que a personagem teria a oferecer. Dizem elas: “A personagem traz consigo histórias, experiências, medos e descobertas. Para o trabalho, são muito importantes a repetição e o acúmulo de experiências com as espectadoras, pois geram mais material cênico” (Jimena Conde em entrevista).

Perguntei a Jimena como foi a experiência de se apresentar em Brasília. Disse que, em Brasília, foi muito interessante vivenciar questões da língua com espectadoras que não falavam espanhol, principalmente pela particularidade do sotaque de Corrientes. Foi como se, por esse motivo, a identificação e a conexão através do olhar se sobressaíssem e ficassem mais evidentes. Havia olhares e corações abertos. Isso potencializou os acontecimentos. “Cada uma das apresentações foi um momento mágico, particular e irrepitível do qual nunca nos esqueceremos. Para mim, é muito importante o fazer do teatro um para um. Estabelecer o olhar, a conexão, a comunicação neste mundo tão desconectado e tão agitado”⁵⁰.

Ao considerar o Teatro Solo e o Monomujer como obras que possuem estrutura dramaturgica fechada, mas diferem na maneira como interagem com o público, me pergunto se o texto do modo de apresentação um para um pode restringir a participação do público a um papel observador, ainda que próximo. A atriz Tatiana Marca do Teatro Solo, ao relatar sua experiência, disse que, quando a espectadora fazia alguma pergunta que saía da partitura,

⁵⁰ Relatos da atriz Jimena Conde em conversa, via WhatsApp, no dia 08 de setembro de 2022.

organizava o discurso e cena para retornar para o texto. Semelhante a isso, o ator Bruno Parnera do grupo Magiluth disse que era mais importante compartilhar os materiais do que interagir com o público.

No caso do teatro de Monomujer, embora haja um texto pré-escrito, o espetáculo ocorre em ambiente íntimo, permitindo conexão emocional mais intensa entre atriz e espectador. A intimidade do gabinete busca a interação através de perguntas e olhares, o que sugere uma tentativa de envolver o público de forma mais direta.

O Grupo Magiluth, por outro lado, usa a mediação digital para criar uma experiência personalizada e interativa, embora a dramaturgia permaneça fechada. O formato digital proporciona camada adicional de complexidade, pois o público participa ativamente da experiência, o que pode desencadear reações emocionais intensas, especialmente em contextos delicados como a pandemia de COVID-19.

Tanto os trabalhos de Monomujer quanto os de Magiluth, embora com dramaturgia fechada, demonstram potencial para momentos de interação significativa, ainda que controlada. Há encontro quando o controle ainda está nas mãos de atrizes e atores?

Contrastando com os trabalhos supracitados, e também com o *Inominável* — que possui uma estrutura dramática mais aberta, porém assume camadas ficcionais —, temos os trabalhos de Eleonora Fabião e Anna Costa e Silva, que operam com dramaturgias extremamente abertas e dependem inteiramente de interações reais e espontâneas. Eleonora Fabião trabalha com programas performativos:

(...) o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação (FABIÃO, 2013, p. 4).

Anna Costa e Silva, com suas partituras para o viver, que a autora chama também de “formas de orquestrar o acaso”, que provocam “interseções entre existências que ainda não existem e (...) estados de presença, momentos em que percebemos que o tempo para, ou que a nossa percepção do real se desestabiliza” (SILVA, 2021. P. 303). “Meus trabalhos se dão

justamente nesse espaço entre duas/dois, e só são possíveis com a presença física, ou pelo menos era assim no mundo pré-Covid 19 (Id., *ibid.*, p. 303).

As performances de Eleonora Fabião e Anna Costa e Silva desafiam as convenções teatrais ao se basearem na realidade das interações humanas sem auxílio de roteiro, assumindo maiores riscos emocionais e logísticos. Esses contrastes evidenciam as variadas abordagens do teatro um para um, e como cada grupo lida com os desafios e oportunidades de interagir diretamente com o público. Nas linhas que seguem, compartilho de maneira mais detalhada os trabalhos das artistas.

Converso sobre qualquer assunto (2008)

Eleonora Fabião é uma performer e teórica brasileira do teatro. Nascida no Rio de Janeiro, é conhecida por sua abordagem inovadora, que envolve interações diretas e envolventes com o público. *Converso sobre qualquer assunto* é uma performance em que Fabião explora a simplicidade e a profundidade das interações humanas cotidianas. Nela, a performer senta-se em um espaço público e convida qualquer pessoa conversar com ela sobre qualquer assunto que desejarem.

A ideia central da obra é desafiar a noção de que a arte performativa precisa ser uma experiência unidirecional, onde o público somente observa. Em vez disso, *Converso sobre qualquer assunto* transforma o público em participantes ativos, cujas contribuições e histórias se tornam parte integrante da performance. Fabião destaca a importância da escuta ativa e do diálogo na construção de comunidades mais empáticas e compreensivas.

A performer carioca utiliza essa abordagem para sublinhar que o simples ato de conversar pode ser profundamente transformador, tanto para indivíduos envolvidos quanto para a sociedade como um todo. Suas performances frequentemente se inserem em contextos urbanos, utilizando o ambiente cotidiano como palco e desafiando as percepções tradicionais do que constitui uma performance artística.

Em seu livro *Ações* (2016), a pesquisadora descreve parte de como foi a experiência de compartilhamento dessa obra.

Peguei as cadeiras da cozinha, um bloco grande de papel, um pilá e fui. Cada cadeira pendurada num ombro, como se fossem bolsas a tiracolo. No bolso, uma cópia da identidade e um pouco de dinheiro. O programa ressoando: "Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira

vazia...". Escolhi o lugar, posicionei as cadeiras, descalcei os sapatos e escrevi o chamado. Quando ergui o cartaz pela primeira vez, de fato, não sabia o que poderia acontecer. Uma pessoa sentou-se quase imediatamente. Queria contar suas histórias, ouvir minhas histórias. Dar sua opinião, receber minha opinião. Falar e escutar. Queria saber por que eu estava ali, o que estava fazendo ali. Alguns duvidando se eu estaria realmente aberta para conversar sobre qualquer assunto. Várias pessoas ficaram comigo por mais de uma hora. Todos interessados em viver aquela situação inusitada. Em algumas conversas riu-se muito, em outras, riu-se nada. (...) Na rua compreendi o seguinte: essa primeira ação não é exatamente sobre arte de lugar específico (site-specific art); mas sobre a abertura de espaços. Ou ainda, é sobre performar a abertura de uma dimensão: "um estado de arte sem arte" como diz Mário Pedrosa (p. 14).

Fabião não enquadra sua obra dentro do modelo de teatro ou performance um para um, porém, por tratar-se de conversa, e de ela levar apenas duas cadeiras, em muitas situações, a performer se encontra diante de apenas uma espectadora. Por esse motivo, e por ser uma interação um para um performativa, me interessei em dialogar com esse processo.

Ofereço Companhia (2016)

Performance criada por Anna Costa e Silva no ano de 2016, realizada no Rio de Janeiro. No contexto dessa obra, a autora se propunha a passar 21 dias disponível para outra pessoa, de maneira ininterrupta para acompanhá-la em qualquer atividade que a pessoa desejasse. Para encontrar essas pessoas, Anna colocou um anúncio no jornal O Globo que dizia: "Ofereço companhia para qualquer pessoa em qualquer atividade e horário. Apoio moral, burocracias, escuta de crises, projetos, tédio, atividades não realizadas por falta de companhia, outras". Segundo ela, nesse período sua agenda ficou aberta e os encontros eram marcados por ordem de chegada.

A autora relata que segurou bebês para mães solo, conversou sobre vida e impermanência em cemitério, discutiu feminismos ao comprar chocolates numa loja de departamentos, entre outras experiências, e ressalta que o trabalho abria brechas para a realização de outras relações em espaços completamente quadrados e utilitários, passíveis de criação de outras relações com esses espaços e seus agentes. Anna diz que "era muito claro, ali, como o estado de encontro poderia desafiar operações mecânicas e utilitárias do nosso dia a dia" (SILVA, 2020. p. 305).

21 Dias, Através da Plataforma Zoom (2020)

Também de Anna Costa e Silva, o projeto foi realizado na pandemia da Covid19 e consistia em um convite para acordar com ela a partir de uma ligação feita pela plataforma Zoom, cocriando um ritual de início de dia. A autora relata que acordava com uma pessoa diferente a cada dia e que começava com uma meditação. Logo após, propunha que a pessoa

também oferecesse algum tipo de ação. Anna solicitava também que a pessoa utilizasse uma cor de roupa que traduzisse seu humor naquele dia.

Após entrar em contato com tantas obras de diferentes artistas, algumas de maneira bastante próxima, outras com mais distanciamento, seja através de textos, entrevistas pelo Zoom ou WhatsApp, percebi que, apesar de acionarem e abordarem espectadoras de maneiras diferentes, todas possuem dinâmica relacional bastante semelhante, pois investem toda a atenção em somente uma espectadora.

Concordo com Zerihan que as interações um para um nas Artes Cênicas requerem confiança, comprometimento e desejo de participar do encontro. Essas qualidades são fundamentais para estabelecer uma conexão autêntica entre artista e público.

No entanto, considero que o caráter improvisacional, a espontaneidade e o risco envolvidos nessas interações dependem das aberturas dramáticas presentes em cada obra. A flexibilidade e a capacidade de adaptação das estruturas dramáticas podem influenciar significativamente a dinâmica das interações, permitindo ou não maior liberdade participativa das espectadoras. Acredito que quanto maiores as aberturas dramáticas, tanto maiores serão o risco, o caráter improvisacional e a espontaneidade dentro desses contextos.

Cada grupo e artista explora diferentes dimensões nesse formato teatral, desde estruturas mais fechadas e roteirizadas até interações completamente abertas e espontâneas. Essa diversidade desafia tanto artistas quanto públicos a repensarem suas percepções sobre presença, participação e interação.

CONCLUSÃO

Ao longo de minhas pesquisas, tive a oportunidade de explorar diversas composições de cenas do teatro um para um dentro do contexto do *Inominável*. Esses arranjos me suscitaram curiosidade sobre o tema, o que por fim me levou até o desenvolvimento desta pesquisa e me fez entrar em contato com grupos. Eles revelaram multiplicidade de abordagens e estratégias para criar intimidade e proximidade com o espectador, destacando-se pelas variadas formas de composição, inovação e potencial relacional das interações desse modo de apresentar.

Entre as potencialidades identificadas do teatro um para um, destacam-se a oportunidade de criar experiências pessoais e significativas para as espectadoras, mesmo que não haja garantias de que se consolidem em experiências significativas. Há também uma oportunidade de engendrar chances de explorar dramaturgias criadas de maneira mais direta e pessoalizada entre atriz e espectadora, caso essa perspectiva interesse aos artistas criadores.

Ainda que sejam distintas no que cada proposta analisada no escopo desta dissertação propõe a respeito do texto dramático, as obras aqui discutidas se unem numa só visão: a de ir em direção à espectadora de forma mais aproximada e singularizada ou direcionada, mesmo que essa aproximação não seja física.

Espera-se que a presente dissertação tenha tornado visíveis os aspectos do processo de composição do *Inominável*. Pelo menos até aqui, depois de quatro temporadas, o interesse da discussão sobre o espetáculo girou em torno de estabelecer o um para um não somente como um modo de apresentação, mas também como modo de pensar possibilidades de desenvolvimento de cenas que amplie possibilidades criativas para a atuante. Foi nesse intuito que o um para um, como apresentado no modo de criação do *Inominável*, bem como seus desdobramentos, deram origem ao curso *Mitologia do Corpo*. Durante o curso, tratamos de utilizar o um para um como recurso composicional motivado pelo mergulho na memória e aplicado a um processo de autoficcionalização.

A partir do material levantado pelas artistas do curso *Mitologia do Corpo*, percebeu-se que o um para um se sustenta tanto como modo de apresentação quanto como modo de composição de dramaturgias, operando muito bem como disparador criativo em processos que não serão apresentados para apenas uma pessoa. Assim aconteceu, por exemplo, com a personagem Maria Pé de Vento, criada por Francisco Rio, no curso *Mitologia do Corpo*, citada no capítulo II dessa dissertação. O artista se apresentou com Maria Pé de Vento para grupos com mais de uma pessoa e, logo depois, a personagem compôs seu documentário autoficcional

Estrela da Tarde. A experiência com o curso me fez perceber que as interações um para um podem ser potentes para a utilização em fases de ensaio, desenvolvimento de personagens e outros propósitos a explorar.

Em outro aspecto do um para um, cabe lembrar as categorias de *encontro*, *intimidade* e *relação*, tão caras para o debate em torno do um para um como estabelecidos por Zerihan e Gomme. Zerihan adota a intimidade como um dos conceitos-chave de análise dos espetáculos um para um, mas Gomme rejeita essa ótica em favor de referir-se a quaisquer espetáculos um para um como “encontro”.

Em *Not-so-close encounters: Searching for intimacy in one-to-one performance* (2015), uma crítica a respeito de um espetáculo um para um, Rachel Gomme não encontra a intimidade que buscava. Gomme relata sua experiência com espetáculos um para um, mais notadamente os de Michael Pinchbeck, *The long and winding road*; Caroline Smith, *Fee for Service*, e Rotozaza, *Etiquette*. Ao fim de seu relato, Gomme conclui que a intimidade de que fala Zerihan, que a autora chama de intimidade entre dois. Isso leva Gomme a propor uma visão da intimidade no um para um que vai a outro caminho do que o encontro a dois do espetáculo, já que se trata de uma lembrança da intimidade para consigo.⁵¹

O que trouxemos com o relato composicional do *Inominável* e com o curso como assunto foram as criações a partir de processos autoficcionais que também estão presentes em muitos dos encontros relatados tanto por Zerihan e por Gomme. Esse é um dos motivos que nos permite observar no escopo desta pesquisa que cada proposta de um para um traz suficiente semelhança para receber esse nome, mas também contribui com complexidades próprias que singularizam cada processo: os elementos de cada dramaturgia.

Cabe retomar, por fim, a discussão sobre a cena no um para um, além do tratamento da memória no processo criativo de composição do *Inominável*. No que pode contribuir de novo para a discussão, a cena um para um pode ou não abrir mão de texto prévio; quando a dramaturgia é aberta, a cena pode tomar características mais conviviais e afetivas, porquanto irrepetíveis, o que ademais põe em xeque o estatuto de representação. No entanto, percebe-se que a dramaturgia do um para um pode ser mais ou menos aberta, variando como um espectro, conforme mostrado no levantamento de sua prática atual e nas entrevistas realizadas, relatadas nesta pesquisa.

⁵¹ A respeito da diferença de entendimento sobre a intimidade entre as autoras, conferir Capítulo 3.

Como pode ser observado, os trabalhos desenvolvidos por *Teatro Solo*, *Magiluth* e *Monomujer* apresentam uma estrutura dramaturgica semelhante, apresentando composição prévia, muito pouco ou nada alterada pela relação com a espectadora, porém, buscam, cada qual a seu modo, interação e proximidade, assim como as performances *Converso sobre qualquer assunto*, *Ofereço companhia* e *21 dias* através da plataforma Zoom; essas últimas diferem porque possuem maior abertura na relação entre espectadoras.

Isso é dizer que, a depender de seu grau de abertura, a cena pode ou rememorar uma partitura, ou um roteiro de ações criado a partir de interações com o público ou pode, por fim, ensejar total eliminação da fronteira entre quem atua e quem assiste. Nesta última possibilidade, nota-se como a cena não mais rememora o texto, senão inaugura um evento passível de transformar a representatividade em vivência, isto é, frustra o projeto ficcional tradicionalmente visto como retomada do vivido, para então criar vivências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAIOCCHI, Maura. *Tanteatro: Rito de Passagem*. São Paulo: Transcultural, 2011.
- BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, Brasil, v. 1, pp. 91-103, set. 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010/60007>.
- BONFITTO, Matteo. 2013. Encontro – Deslocamento – Experiência. In *Rumos Teatro – Encontro*, editado por Cristina Espírito Santo, Eleonora Fabião e Sônia Sobral, 100 – 111. São Paulo: Itaú Cultural. < <https://www.academia.edu/6215457/Encontro> >
- BONFITTO, Matteo - The Artist is Present: as artimanhas do visível Rev. *Bras. Estudos Presença*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, pp. 83-96, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.>
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- DOUBROVSKY, Serge. *O Último Eu*. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Edições Sesc, 2017.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *Ilinx-Revista do LUME*, n. 4, 2013.
- FEADRICH, Ana. Autoficção um percurso teórico. *Criação & Crítica*, nº 17, pp. 30-46, dez. 2016. Disponível em: < <file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/120842-Texto%20do%20artigo-236294-1-10-20161222.pdf>>
- FERRACINI, Renato, *Ensaios de Atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GOMME, Rachel. Not-so-close encounters: Searching for intimacy in one-to-one. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*, nº 12, mai. 2015, pp. 281-300.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras Performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- LICHTE, Erika Fischer. *Estética do Performativo*. Tradução: Manuela Gomes. 1ª ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- LOPES, Beth. A Performance da Memória. *Sala Preta*, São Paulo, v. 9, pp. 135-145, nov. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145>
- MASCARENHAS, Jordana. *Corpoético – por uma Ética da Cena Construída em Afetos*. 2019. 54f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2019.

MASCARENHAS, Jordana; CURI, Alice Stefania. VIVÊNCIA, MEMÓRIA E EXPERIÊNCIA DO INOMINÁVEL. *IAÇÁ: Artes da Cena*, v. 4, n. 1, p. 43-59, 2021.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury *Projeto História*, São Paulo, nº 10, dez. 1993, pp. 7-28.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio Sobre a Autoficção*. Belo Horizonte, UFMG, 2014.

MASCARENHAS, Jordana; CURI, Alice Stefânia. Inominável: cena e encontro como zona de afetos. *Conceição/Conception*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 219–244, 2019. DOI: 10.20396/conce.v8i2.8656437. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8656437>. Acesso em: 22 out. 2022.

MASCARENHAS, Jordana; CURI, Alice Stefânia. Vivência, Memória e Experiência do Inominável. *Iaçá: artes da cena*, v. 4, n. 1, p. 43-59, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/iaca/article/view/6269>.

PAIS, Ana. *Ritmos Afetivos nas Artes Performativas*, Lisboa: Edições Colibri, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAUEN, Margarida Gandara. Do controle da cena à interações alostéricas: o público como agente compositor. _____. *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor*. Salvador: EDUFBA, p. 155-193, 2009.

SALLAS, Paula Renata da Rocha e. *A potência de ser em cena: a recriação pela repetição na personagem contínua*. 2016. 119 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ZERIHAN, Rachel. *One to one performance: a Study Room Guide on Works devised for an 'audience of one'*. Londres: Live art Development Agency, 2009.