



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DIEGO LANDIM BORGES

A FORÇA PLÁSTICA DA CENA: POR UMA PEDAGOGIA DO EXCESSO

FORTALEZA

2025

DIEGO LANDIM BORGES

A FORÇA PLÁSTICA DA CENA: POR UMA PEDAGOGIA DO EXCESSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Orientador: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B731f Borges, Diego Landim.

A força plástica da cena : por uma pedagogia do excesso / Diego Landim Borges. – 2025.
153 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez .

1. Pedagogia teatral. 2. Excesso. 3. Plasticidades. 4. Carne-pensamento. 5. Informe. I. Título.

CDD 700

DIEGO LANDIM BORGES

A FORÇA PLÁSTICA DA CENA: POR UMA PEDAGOGIA DO EXCESSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes. Área de concentração: Artes.

Aprovada em: 07/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Gilson Brandão Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Tiago Moreira Fortes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Essa vai pra Zerivan Oliveira (*in memoriam*),
xamã marginal, soberano do extravio, que me
deu a ver — mais uma vez — a plasticidade
do mundo.

AGRADECIMENTOS

Ao Anchieta de Carvalho, olho tático, sem o qual este trabalho não teria feito o menor caminho. Ou melhor, não teria *forma alguma*.

À minha irmã Carolina Dumaresq, que tantas vezes me colocou no (p)rumo desta escrita. À minha irmã Mila Dumaresq, em cuja casa verti o primeiro parágrafo; sem sua leitura, entre a seriedade e o sarcasmo, esta escrita não seria o que é. Em ambas, carne de minha carne, obtenho, sem medida, o amor e a lucidez necessários para prosseguir. O resto é poesia.

À minha mãe Kátia, sempre, que me deu a ver e sentir o mundo pela primeira vez. Que me ensinou o valor dos livros, da música e da pintura. E que continua lançando formas tão delicadas a partir do molde de seu coração.

Ao meu pai Kazane, sempre, que me ensina com a mão, mão a mão, no chão da fábrica do sensível, as plasticidades.

À Márcia Maria, sua esposa, que pacientemente escolheu com ele os livros e as roupas que deixei no caminho e viajaram de volta ao meu corpo.

À Olga Nogueira, pelas políticas e estéticas da amizade que fazem o mundo ser plástico e respirável. Pela coragem, pela emoção, pela escuta, pelo calor, pelo espaço. Por ter sacado alegremente minhas “maluquices” e lhes sugerido outra *forma*.

Ao Daniel Medina, poeta irmão, pelos caleidoscópios ourobóricos.

À Thalita Castelo Branco, pelas gêneses.

Ao Zéis e à Fran Bernardino, pelo convívio de formas gatunas. Esse ano é nós.

Esta pesquisa também não teria chegado aqui sem termos, Paula Siebra e eu, furiosamente alcançado o limite da velocidade na avenida Mister Hull. Minha contraface do devaneio, amiga das horas de luz. *First we take Benfica, then we take Pici*.

À cachorrinha Kaya e à gatinha Ayê, protetoras fieis nas tardes e madrugadas desta escrita, patuás das formas sensíveis.

À Patrícia Soares, pela linguagem e pelo *excesso* da linguagem. Pelas leituras abertas do sintoma, pelo entusiasmo carnal das palavras.

Ao Prof. Dr. Héctor Briones, pela orientação sensível. Por ter topado ir comigo nessa travessia acidentada. Pela *pedagogia*, por essa casa comum que habitamos, sem teto mas de chão firme, chamada Teatro.

Aos professores da banca Ghil Brandão e Tiago Fortes, pela parceria acadêmica e artística, por serem sonhadores, junto a mim, de formas em trânsito, entre o visível e o invisível.

Ao Prof. Dr. Erwin Schrader pelo afeto e confiança mútuas. Por ter palmilhado comigo, entre saber e *não-saber*, as espessuras, volumes, linhas, cores, escalas e frequências de um tal *excesso*.

Ao Rafael Baquit, pela vertigem psicodélica que me abriu os olhos da pele.

À disciplina *Ateliê de criação IV*, conduzida plástica e poeticamente pela Prof^a. Dra. Jo A-mi e meus colegas. Por ter convocado, assim como a luz, as *sombras*.

À Grá Dias, pela firmeza e carinho na direção do Teatro Universitário. Por ter topado revirar comigo e os alunos a arquitetura mágica desse espaço. Pela *libido*.

Ao Cláudio Leitão, pelas leituras inspiradas a partir dos trechos que eu mandava inopinadamente no WhatsApp.

Aos alunos do curso de Teatro-Licenciatura, que tanto me ensinaram e se jogaram sensivelmente nas mostras e no mistério.

À Prof^a. Dra. Luizianne Lins, por aquela noite na ilha Brasília; suas palavras sábias me puseram a navegar novamente com confiança.

Ao Fernando Otto, o Otinho, pela transcrição entusiasmada da entrevista com Anchieta. Pela parceria sempre.

Ao Isac Bento pela sábia e sanguínea colaboração na disciplina de Figurino.

Ao Francis Wilker, que me co-orientou no início da pesquisa e me ajudou a encontrar o termo capital deste trabalho, *plasticidades*.

À Alessandra Flor Ferraz, cuja presença e participação na disciplina de *Laboratório* forneceu as linhas primeiras para esta escrita. Onde eu me perdia sem palavras, sua cena *Tatuagem* respondia com as sensações.

Aos professores, depois colegas, do curso de Teatro-Licenciatura da UFC, pela coragem em seu trabalho. Pelo apoio incondicional em minha caminhada.

Ao PPG-Artes da UFC, por ter possibilitado esta escrita.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Finalmente, esta escrita se deu integralmente entre Olhos d'Água-GO e Brasília, em uma espécie de exílio geográfico voluntário. A primeira cidade me deu a areia vermelha com que modelar; a afinação com as formas do mundo; o isolamento no breu do Brasil. A segunda, a sensação vertiginosa da simetria. Foi atravessando de bicicleta o Buraco do Tatu que entendi a poesia de Niemeyer e Lúcio Costa. Senti seu design nos ossos. Seu *sintoma*. Respirei cegamente suas linhas e escalas na suspensão do sentido espacial, soube que se pode extraviar-se e fazer uso ao mesmo tempo de uma cidade. De um corpo.

A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência.

Georges Bataille, *O erotismo*

Pertenço de fazer imagens.

Opero por semelhanças.

Retiro semelhanças de pessoas com árvores

de pessoas com rãs

de pessoas com pedras

etc etc.

Retiro semelhanças de árvores comigo.

Não tenho habilidade pra clarezas.

Preciso de obter sabedoria vegetal.

(Sabedoria vegetal é receber com naturalidade uma rã

no talo.)

E quando esteja apropriado para pedra, terei também

sabedoria mineral.

Manoel de Barros, *Desejar ser*

O acontecimento teatral, qualquer um, traz em si a iminência de uma promessa:

reverberar o invisível pelas frestas do visível, o inquietante irrepresentável, a

miragem daquilo que falta.

Martha Ribeiro, *Realismo sedutor*

Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos.

José Saramago, *Ensaio sobre a cegueira*

Stop making sense.

Talking Heads, *Girlfriend is better*

RESUMO

A presente pesquisa aborda a experiência do autor como professor do curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará a partir de duas disciplinas ministradas, *Laboratório de direção: do texto à cena*, e *Estudos visuais da cena*, a última marcada pela presença do aluno cego Anchieta de Carvalho. A área de atuação aproximou o autor das materialidades da cena (luz, cenografia, figurino etc.) como princípio para a condução do trabalho. A partir de sua experiência com Anchieta, o autor propõe a recuperação do termo *plasticidades* em face de “visualidades” no âmbito teatral, criticando a centralidade do olhar no contemporâneo, por um lado, e as formas simbólicas de representação teatral, por outro. Georges Bataille (2016; 2014) atravessa e perturba toda a pesquisa, promovendo poéticas *informes* de criação e pensamento. Assim, o sentido da “tactilidade” e da “excentricidade” também a orienta. O primeiro movimento da pesquisa investiga os temas que trabalhou em sala de aula a partir da noção de *carne-pensamento* e *excesso*. Para tanto, as relações entre pintura e teatro em Francis Bacon, o teatro de Antonin Artaud, o cinema de Buñuel e a poesia disruptiva de Manoel de Barros, entre outros, fornecem pontos de inflexão teóricos e sensíveis. No segundo movimento se debruça sobre os procedimentos metodológicos nas disciplinas através de noções como “espaço”, “escritura”, “olhar” e “cenografia”. Numa escrita ensaística e caleidoscópica, o autor maneja tópicos que obedecem à lógica articulada do organismo — boca, olho, pele, osso — que se excede pelo contato sensível da *carne*. Ampara sua noção de *excesso* em Bataille e de *carne* em Bacon (2007) e Merleau-Ponty (2014). Entrevistas, fotos e relatos fazem par com as análises sobre o “sintoma” e o *informe* em Georges Didi-Huberman (2015). Através da pesquisa, o autor ensaia uma contraposição da carne às injunções digitais que marcam a era contemporânea. Assim, o autor propõe a *plasticidade* como prática pedagógica do excesso.

Palavras-chave: pedagogia teatral; excesso; plasticidades; carne-pensamento; informe.

ABSTRACT

This research addresses the author's experience as a professor in the Theater-Degree course at the Federal University of Ceará, based on two subjects taught: Directing Laboratory: from text to scene, and Visual studies of the scene, the latter marked by the presence of the blind student Anchieta de Carvalho. The area of activity brought the author closer to the materialities of the stage (light, scenography, costumes, etc.) as a principle for conducting the work. Based on his experience with Anchieta, the author proposes the recovery of the term plasticities in the face of "visualities" in the theatrical context, criticizing the centrality of the vision in contemporary times, on the one hand, and the symbolic forms of theatrical representation, on the other. Georges Bataille (2016; 2014) permeates and disturbs the entire research, which promotes unformed poetics of creation and thought. Thus, the sense of "tactility" and "eccentricity" also guides it. The first movement of the research investigates the themes he worked on in the classroom based on the notion of flesh-thinking and excess. To this end, the relationships between painting and theater based in Francis Bacon, Antonin Artaud's theater, Buñuel's cinema, and Manoel de Barros' disruptive poetry, among others, provide theoretical and sensitive turning points. In the second movement, he focuses on the methodological procedures in the disciplines through notions such as "space," "writing," "vision," and "scenography." In an essayistic and kaleidoscopic writing, the author handles topics that obey the articulated logic of the organism — mouth, eye, skin, bone — that is exceeded by the sensitive contact of the flesh. He bases his notion of excess on Bataille and of flesh on Bacon (2007) and Merleau-Ponty (2014). Interviews, photos and reports are paired with the analyses of the "symptom" and the unformed in Georges Didi-Huberman (2015). Through research, the author attempts to counterpose the flesh to the digital injunctions that mark the contemporary era. Thus, the author proposes plasticity as a pedagogical practice of excess.

Keywords: theatrical pedagogy; excess; plasticities; flesh-thinking; unformed.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O cão andaluz	12
Figura 2 – O cão andaluz	12
Figura 3 – Anchieta de Carvalho	17
Figura 4 – Homem com o cachorro	29
Figura 5 – Três estudos para uma crucificação	30
Figura 6 – Tatuagem	89
Figura 7 – Flyer da mostra Cenotópia	90
Figura 8 – Estudos visuais da cena	95
Figura 9 – Tríptico para Anchieta	109

SUMÁRIO

1	Ø	11
2	CARNE	27
3	<i>EXCESSO</i>	44
4	OLHO	53
5	BOCA	63
6	PELE	77
7	OSSO	91
8	Ø	112
	REFERÊNCIAS	120
	APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ALESSANDRA FLOR FERRAZ	125
	APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ANCHIETA DE CARVALHO	129
	APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO DE ALESSANDRA FLOR FERRAZ	148
	APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO DE ANCHIETA DE CARVALHO	149
	ANEXO A – PROGRAMA DE DISCIPLINA “LABORATÓRIO DE DIREÇÃO: DO TEXTO À CENA”	150
	ANEXO B – PROGRAMA DE DISCIPLINA “ESTUDOS VISUAIS DA CENA”	152

Ø

O homem, cigarro à boca, afia a navalha no amolador apoiado a uma maçaneta. Testa o gume na unha. Dirige-se à varanda e observa, por entre a fumaça abundante que dele se desprende, a lua branca a flutuar no céu, algumas nuvens à direita — de quem vê — na iminência de atravessá-la. Corte para o quadro seguinte: close-up no semblante da mulher, cuja expressão oscila, se a encaramos com a devida atenção, entre a ânsia e uma satisfação irresistível pelo que a espera. A boca treme, desenhada de batom, e o olhar nos fixa diretamente, desafiador. A mão esquerda do homem lhe arregaça a pálpebra, e com a direita lhe aproxima a navalha do rosto. No rápido plano seguinte a nuvem corta a lua há pouco contemplada. A isso corresponde, em milésimos de segundo, o olho da mulher sendo eviscerado pelo gume, imagem que duplica o efeito, a forma e a simbologia de um mesmo valor, a saber: a cisão, o deslocamento, o horizonte. Nuvem-lua. Navalha-olho.

É necessário acrescentar que a cena transcorre do modo mais “natural”: não há drama, diálogo, protagonista, que dirá antagonista. Não há motivo central, conflito ou *plot* que elucide o porquê dessa ação violenta. Sequer sabemos, para nossa desorientação, de quem se trata, afinal, aquela dupla. É como se, no limite, a situação se repetisse indefinidamente, desde sempre e para sempre, numa brutalidade paradoxalmente estilizada, composta de formas e intensidades (des)organizadas na montagem fílmica que remonta à época em que o cinema não falava — o que só vem reforçar a atmosfera enigmática e anárquica de *Um cão andaluz*.¹

Volto de forma obsessiva a essa imagem. Percebo que a violência ali é tanto mais trágica quanto grotesca, e chega estranhamente, a meu ver, às raias do cômico, senão do irônico (tudo se passa com alarmante “normalidade”), acompanhada que é pelo rigor formal do plano cinematográfico. Dela uso e abuso em encenações, exemplifico-a em sala de aula e, como não bastasse, tenho emoldurado seu quadro na parede. Reconheço em sua tessitura gráfica uma inquietante presença, uma *plástica* que desloca e faz deslizar qualquer lógica eminentemente discursiva. E, por isso mesmo, ela *permanece*, impregna, multiplica. Assim, porque permanente, porque inquietante, exerce como que uma *pressão física*, um volume vivo contra meu corpo. É *sólida*, e não puramente *abstrata*. No fundo, parece que esse olho esfolado continua *vendo* e, sobretudo, *me vendo*. Sua aparição me constrange e, paradoxalmente me *forma*, tanto mais *informe* se dá.

¹ Disponível em: [youtube.com/watch?v=brjU7JQVGQg&ab_channel=AnaRosenrot](https://www.youtube.com/watch?v=brjU7JQVGQg&ab_channel=AnaRosenrot). Filme de Luis Buñuel roteirizado por Salvador Dalí (1929).

Figuras 1 e 2 — *O cão andaluz*: um golpe de vista



Fonte: MUBI e ResearchGate

Devo a tal imagem o sentido deste ensaio. A partir dela formulo as primeiras questões que disparam, em sua voltagem metafórica, as linhas que virão: como se dá esse duplo movimento da imagem — *formar ao deformar-se* — e o que constituiria essa dupla condição — *eu a vejo ela me vendo?* Tomando o olho dilacerado como ponto-limite entre ver e ser visto, não operaria tal imagem, ela mesma, uma espécie de trauma, de *ferida visual?* Mais do que encará-la como objeto puro de contemplação (o “belo” fechado em si, o horror paralisante); mais do que reduzi-la a síntese e veículo de uma mensagem inteligível (a imagem *significando* sempre outra coisa que não ela), não haveria um *excesso de presença* que a imagem convoca, uma proximidade mais aberta que ela arromba, uma espécie de *plasticidade* entre o que vejo e o que me olha? Esta pesquisa quer indagar a força de presença dessa plasticidade, a modo de um excesso *carnal* da imagem. É sobre uma tal plasticidade que se debruça toda esta escrita: uma imagem que toca (corta) sendo tocada (cortada).

Se assim é, se a imagem toca e a um só tempo é tocada, é porque a visibilidade — condição do visível — e a visualidade — potência do visível — devem ter interações muito mais complicadas entre si. O professor e designer de luz Eduardo Tudella aplica “O termo visibilidade (...) para referência esquemática à sensibilização do aparelho óptico humano, como resultado da incidência de luz sobre um objeto” (TUDELLA, 2017, p. 42). A partir, daí, traça as semelhanças e dessemelhanças entre visibilidade e visualidade, seguindo o raciocínio do crítico de arte Hal Foster. Este dirá que “Embora o termo visão sugira o ato de ver como uma operação física, e visualidade como um fato social, os dois não se opõem, como aspectos da natureza, à cultura: a visão é social e também histórica, e a visualidade envolve o corpo e a mente (FOSTER *apud* TUDELLA, 2017, p. 41). Assim,

além de não serem idênticos, esses conceitos [visibilidade e visualidade] assinalam uma tensão positiva no interior do processo visual, ou seja: uma tensão que faz interagir o mecanismo da visão, suas técnicas históricas, os dados da visão e suas determinações discursivas, com muitas diferenças entre como podemos ver, como somos capazes, permitidos, ou levados a ver, como compreendemos esse ver, ou como encaramos seu interno invisível (TUDELLA, 2017, p. 42).

Podemos agora perceber que entre a visão e o que é visto entremeiam-se dinâmicas que escapam ao próprio sujeito (que vê), sua posição *in situ* e aquilo que também lhe devolve o olhar. Em outras palavras, há forças históricas, discursivas e *acidentais* que condicionam o mecanismo da visão. Uma miríade de imagens e alteridades, tempos, lugares e níveis de percepção, se assim posso depreender, coexistem no mesmo ato de ver uma única imagem à

nossa frente. Há todo um “interno invisível” que ultrapassa nossa vontade e juízo. Esses termos (visibilidade e visualidade) complicam-se ainda mais quando pensamos em uma situação artístico-teatral, em que se produz *deliberadamente* visualidades:

projetar luz sobre a cena promoverá visibilidade. A avaliação de cada um dos aspectos técnicos, estéticos e poéticos de tal ação, identifica a visualidade de um espetáculo, ou a qualidade das imagens (cênicas) que suscitam a articulação do seu discurso poético-visual. (...) A interação entre visibilidade e visualidade revela uma categoria *intravisível* presente nos pressupostos estético-poéticos alocados no interior de uma obra, por exemplo, o acontecimento espetacular, e que permaneceriam desconhecidos (*in-visíveis*) numa hipotética exclusiva aplicação de visibilidade (TUDELLA, 2017, p. 43, grifos do autor).

Esse “intravisível”, posso aplicá-lo à situação de *O cão andaluz*. Pois creio que a interação entre visualidade e visibilidade, em termos puramente inteligíveis, seja incapaz de dar conta de todos esses “pressupostos estético-poéticos”, seja de uma peça teatral, seja de um filme. Há sempre o terreno misterioso da percepção, há sempre um segredo. Talvez porque essa “intravisibilidade” e sua relação com a *in-visualidade* não se resolva no acontecimento espetacular *per se*. Existe toda uma sensibilidade corporal que vai além (ou aquém) da visão, um desejo, uma vontade de pegar, tocar, comer, cheirar que a imagem, seja em cinema, fotografia, pintura, escultura ou cena, convoca. Portanto, nesse “intravisível” há mesmo algum componente *tátil*, háptico,² relacionado a uma potência tangível do olhar, ou seja, a uma dimensão *sensível* da invisibilidade.

Aqui recorro a Georges Didi-Huberman quando sugere, em *O que vemos, o que nos olha* (2010), que “*ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31, grifos do autor), para mais à frente arrematar, citando Merleau-Ponty: “Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele” (MERLEAU-PONTY *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31). As imagens, assim, seriam antes *coisas* do que *ideias*. Ou melhor: restaurariam às ideias sua qualidade de coisa, sua carnalidade.

Uma tal carnalidade, como potência tangível da imagem, perturba, sai da ordem. Assim, promove como que um “retorno do recalcado”, um *sintoma*. Veremos com Didi-Huberman e Bataille a “soberania do sintoma” como categoria estética, como “perturbação” de uma ordem linear do pensamento diante de uma obra: “É a possibilidade ou a ‘chance’ de um

² Do grego *haptikós*, “sensível ao toque”.

retorno do recalcado que [Bataille] convoca incessantemente na potência visual, ‘ofensiva’ ou ‘ofendida’, das formas plásticas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 363, grifo do autor). Lacan também reforçará essa vinculação material da linguagem com o corpo; dirá que “o sintoma é aqui o significante de um significado recalcado da consciência do sujeito. Símbolo escrito sobre a areia da *carne...*” (LACAN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 438, grifo meu). Ou seja, há um entrelaçamento carnal, *ex-cessivo*,³ entre as imagens e o corpo que as produz ou percebe, entre quem vê e o que é visto. Tanto mais porque o olho, agente por excelência do *ver*, é em última análise uma *coisa* potencialmente extirpável: pequena porção do corpo, pedaço de carne.

Essa parábola do olho ilustra o raciocínio que mapeará esta pesquisa, que tem por principal motivação prático-teórica minha passagem como professor no curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal do Ceará, entre os anos de 2022 e 2023. Minha área de atuação abrangeu disciplinas em Visualidades e Direção, contando com turmas de semestres distintos. Como aporte para discussão, delinhei dois movimentos através da pesquisa. O primeiro abordará autores, filósofos e artistas que trabalhei em sala de aula e que pensam e promovem visualidades de forma intensiva e subversiva. Georges Didi-Huberman, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Luis Buñuel, Georges Bataille, Antonin Artaud e Francis Bacon estarão lado a lado num pensamento transversal que envolve os conceitos de sensação, carne, excesso, informe e plasticidade. Também versarei sobre a poesia de Manoel de Barros e sua lógica disruptiva da linguagem e da imagem. Como os poderes digitais contemporâneos, depositários que são do cinema, da televisão e da fotografia, criam igualmente visualidades e dão forma à nossa percepção ou nossa *sensibilidade* como artistas e pedagogos? Nesse sentido, também trarei à discussão pensadores como Byung-Chul Han e Franco Berardi, entre outros. Os tópicos *Carne*, *Excesso* e *Olho* cobrem essa primeira metade.

Para o segundo movimento escolhi dois processos artístico-pedagógicos nos quais tomei parte como orientador: a condução das disciplinas *Laboratório de direção: do texto à cena* (2022.2, 64h) e *Estudos visuais da cena* (2023.1, 64h),⁴ a última centrada no caso do aluno cego Anchieta de Carvalho.⁵ Tais processos se desenham a partir de um impasse conceitual e pedagógico em que me vi ao serem ofertadas as cadeiras. No primeiro caso, o título da disciplina

³ Do latim *excedere*, de ex-, “fora”, mais *cedere*, “sair, ir embora, retirar-se, abandonar”. Daí “ir além da conta”, “limite extremo”, “sobra”, “o que passa da medida”. A escolha dessa palavra terá várias modulações na pesquisa. Por enquanto, retenho o significado clássico “sair” e perverto-lhe o uso: exceder seria, pelo contrário, *entrar mais ainda* no corpo, adensar o corpo até este abrir-se: até *sintomatizar*.

⁴ Ministrei também as disciplinas *Apreciação cênica* (48h), *Introdução ao TCC* (48h), *Teatro e sociedade* (96h), *Práticas de encenação* (128h), *Teorias e poéticas da cena* (48h), *Laboratório de direção: work in process* (96h), *Figurino e adereços* (64h), *Pesquisa em processo de criação: encenação* (48h).

⁵ As pessoas que participam desta pesquisa foram consultadas, tendo conhecimento de suas contribuições; exigiram ser citadas nominalmente ao longo do texto.

pressupunha, a meu ver, um arco lógico que estruturaria a arte da encenação — tantas vezes caótica e invariavelmente singular — e mesmo a *centralidade* conceitual de um elemento específico, seja o texto ou qualquer outro lugar de enunciação simbólica.⁶ Isso me pareceu um tanto complicado, quando mais não fosse pelas variadas manifestações cênicas do último século e meio que precedem e prescindem do texto e mesmo da verbalização como imperativo lógico do trabalho (tanto do encenador quanto do ator e espectador). Digamos que a ementa da disciplina abriu uma possibilidade teórica para discutir uma cena sensível em potência, mesmo *excêntrica*. Assim, verso sobre a *excentricidade* na escritura da cena, bem como as possibilidades pedagógicas que trazem as visualidades ao promoverem sentidos múltiplos. Aqui há uma perturbação e uma reversibilidade poética entre espaço, tempo, corpo e espectador. Desconstruindo o título da disciplina, articulo meus procedimentos pedagógicos como dimensões de um processo criativo conjunto com os alunos, convocando autores como Martha Ribeiro, Jacques Derrida, Hans-Thies Lehmann e Jean-Pierre Ryngaert. Seus tópicos serão *Boca e Pele*.

E aqui acontece outra virada. Pois se ainda acima usei o termo “visualidades”, o questionamento da centralidade (do que quer que seja) em um processo de criação cênica me levou a indagar especificamente o que sustenta também a visualidade como categoria. A partir do aluno Anchieta de Carvalho, presente no segundo processo artístico-pedagógico, o termo “visualidades” se abriu e evidenciou intensivamente aspectos de corpo, carne, excesso. Assim, Anchieta constitui a razão de ser desta pesquisa. O estudante foi a segunda pessoa cega a ingressar no curso, desistindo logo após o primeiro semestre,⁷ e representou para mim e o Prof. Dr. Erwin Schrader, co-ministrante da disciplina, um desafio conceitual e metodológico. A meu ver, um único caso como o de Anchieta faz desmoronar toda uma tradição epistemológica do que se crê visual — e hierarquicamente visual — na prática e ensino de teatro. Como “ensinar” visualidades a alguém invisual? Na foto abaixo, “vê-se” Anchieta improvisando a partir de linhas e escalas, ao som de uma trilha instrumental, guiando-se pelas sensações, *frequências* e pontos de pressão de andaimes superpostos no espaço. Seu corpo compõe plasticidades a partir

⁶ O que me leva a considerar que mesmo a disciplina correspondente, *Laboratório de direção: da cena ao texto* (que não chegou a ser oferecida no curso), também apresenta um problema pelo menos conceitual. Sugere da mesma forma uma lógica causal a partir da centralidade, apenas realocando papéis proeminentes de enunciação. Talvez a outra modalidade de *Laboratório de direção: work in process*, promova uma maior abertura de procedimentos dramaturgicos e de encenação. Ainda que, me pergunto, se eu fosse partir de um texto fragmentário e lacunar como o de Heiner Müller não teria de proceder invariavelmente a um “work in process”. De todo modo, em minha concepção, proporia antes algo como “Estudos do espectador” ou “Laboratório da presença” e mesmo um “Ateliê de alteridades”.

⁷ O primeiro estudante cego do curso também desistiu pouco após o ingresso. Contribuiu para isso a parca infraestrutura inclusiva para deficientes visuais, tanto do curso como do Instituto, bem como a letargia das políticas de acessibilidade da Universidade.

da *tactilidade*, que acaba por enriquecer o que entendemos por “visual”, expandindo-o para a dimensão plástica da cena e ao sentido de propriocepção do corpo no espaço. Meu contato com Anchieta de Carvalho será desenvolvido no tópico *Ossos*, através de Hubert Godard e sua noção de “olhar cego”, bem como Juhani Pallasmaa e sua arquitetura sensível.

Figura 3 — Anchieta de Carvalho



Fonte: Autor

Apologia às plasticidades

As visualidades, como categoria genérica da dimensão sensível da cena, ou seja, a dinâmica de suas *formas* — luz, cenografia, figurino etc. — me parece, portanto, insuficiente. Através de Anchieta meu pensamento se agitou rumo a considerações radicais sobre que natureza de presença e com que estados de percepção jogamos no teatro, e a uma investigação tátil das texturas, densidades, sonoridades, volumes, aberturas, temperaturas, escalas e gravidades que materializam uma tal experiência entre cena, ator e espectador. Abriu-se para mim então o

termo *plasticidades*, que sugere, a meu ver, todo um universo de possíveis prático-teóricos na pedagogia teatral.

Vale analisar, nesse sentido, o diagnóstico efetuado pela Câmara e Colegiado Setorial de ARTES VISUAIS do MinC quando define o campo:

As Artes Plásticas — como foram até há pouco tempo conhecidas — ganharam nova dimensão. Passam a ser conhecidas como Artes Visuais. Integram o círculo das Artes Visuais aquelas formas de expressão artística que, *tendo como centro a visualidade*, gerem — por quaisquer instrumentos e ou técnicas — imagens, objetos e ações (materiais ou virtuais) apreensíveis, *necessariamente, através do sentido da visão*, podendo ser ampliado a outros sentidos. Partindo desse centro, o círculo se expande, agregando suas diversas manifestações, até que a circunferência das Artes Visuais alcance (e interpenetre) outros círculos das artes, *centrados* por outros valores, gerando zonas de intersecção que abrigam manifestações mistas, que não deixam de ser “visuais”, mas obedecem, com igual ou maior ênfase, a outras lógicas. Este círculo e suas intersecções compõem o campo das Artes Visuais (CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE ARTES VISUAIS, MinC, 2005-2010, p. 20, grifo meu).

O que me inquieta nessa definição é a noção determinista de “centro”. Ter “como centro a visualidade”; apreender-se a experiência artística “necessariamente através do sentido da visão” etc. Além disso, há como que uma modulação *quase*-panóptica do setor: “Partindo desse centro o círculo se expande (...) até que a circunferência alcance (e interpenetre) outros círculos das artes, *centrados* por outros valores”. Quantos centros, quantas circunferências — como nos círculos infernais de Dante! Mas não seria a arte (e os saberes que promove) justamente *excêntrica*, invariavelmente *excessiva*? Ou, se efetuar alguma “centralização” cognitiva, não seria esta provisória, sofrendo contínua transformação e reformulação? É claro que, para fins de administração e coadunação com a política de editais imperativa nesse país, torna-se necessário uma centralização, seja conceitual, seja burocrática. Porém, até que ponto isso também não nos *condiciona* enquanto produtores e espectadores de arte, até que ponto também não nos confunde ao submetermo-nos primeiro à visão? Por outro lado, se utilizo nessa pesquisa a noção de *plasticidade*, não desejo com isso um retorno nostálgico ao termo “artes plásticas”. Na verdade, não desejaria definição alguma: a experiência artística no meu entender é indefinível, inominável, inclassificável. Quando muito, defendo a noção de *plasticidade* como potência que ultrapassa qualquer poder coercitivo da linguagem, seja essa escrita ou visual; uso-a como palavra muda que implica a reversibilidade e a interação permanentes entre as artes e os sentidos. Pois esse *excesso* se radica no corpo, no tangível, na plasticidade que opera o corpóreo.

Em outra passagem desse documento oficial, entende-se que

A definição sobre os campos das artes visuais tem sido matéria de reflexão e debates sofisticados devido à sua amplitude e à agregação de questões filosóficas. É necessário antes de qualquer diagnóstico, redefinir as Artes Visuais como um território que incorpora hoje diversas áreas de expressão, além das Artes Plásticas consideradas convencionais (pintura, escultura, desenho, gravura, objeto) (CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE ARTES VISUAIS, MinC, 2005-2010, p. 20).

Reconhece-se a amplitude (discutível e subjetiva) do campo ao mesmo tempo que limita seu juízo: o que seria esse “convencionalismo” das Artes Plásticas? Isso não implicaria um discurso negativo sobre essas formas táteis de arte? Um esgotamento da pintura, escultura, desenho etc. como formas arcaicas, até *abjetas*? Será que tal abjeção não seria sintoma de uma sociedade sempre mais virtualizada, digitalizada, de um desprezo por tudo aquilo que é manual, suado, “sujo”? Já recebi alguns olhares desviados quando assumo que meus desenhos e pinturas são em sua maioria feitos à mão e com tinta. Já recebi alguns graves silêncios quando digo que sou diretor de teatro e levo no mínimo de seis meses a um ano para construir uma peça. É bem diferente a recepção quando informo ser também designer gráfico e artista “visual”.

Assim, penso *plasticidade* deslocando a palavra do senso comum que a toma como elemento secundário, de decoração, arcaico ou “convencional”. Pensando-a em termos teatrais e ampliando a plasticidade para além (ou mesmo aquém) das visualidades, tomo-a na dimensão *radical* da cena: a plasticidade é condição *sine qua non* para a produção e o acontecimento teatral. Mais que subordinar-se a um discurso pré-estabelecido, “ilustrando-o”, as plasticidades da cena — figurino, luz, sonoplastia, cenografia etc. — *são* discursos de outra natureza, promovem *saberes sensíveis*. Suas formas em trânsito não se reduzem a mero “formalismo” virtuoso, mas dão a ver a cena como um saber mesmo da plasticidade. Assim, não só a centralidade do *texto*, mas a centralidade do *olhar*, são aqui problematizadas, ativando o jogo (ou perturbação) entre aqui e agora, corpo, texto, imagem e espectador.

Tudo isso também me permite vislumbrar sintomas sociopolíticos da contemporaneidade, pois as plasticidades, novamente, não se encerram em sua especificidade técnica; pelo contrário, promovem percepção e agir no mundo *a partir mesmo do artifício*, do chão da fábrica, dos ensaios e experimentações, da montagem entendida como trabalho artesanal sobre forças, envolvendo toda a “sujeira” dos meios de produção. Assim, abrem as plasticidades saberes do corpo não mais abstratos, porém fisicamente tangíveis: volumes, espessuras, presenças, frequências. O teatro é plástico. As variações teóricas e teórico-práticas contidas nessa pesquisa, portanto, me permitem intuir formas teatrais que agem de dentro dos sistemas (e sintomas) de sentido prefigurados pela cultura, *transfigurando-os*. Formas que

possivelmente façam “saltar aos olhos” e “mudar de figura” (para usar clichês relacionados ao olhar) as epistemologias do que vem a ser *theatron*⁸ no ocidente, pensando-o a contrapelo da própria etimologia, de onde se convencionou ler-se “lugar para olhar, lugar de onde se vê”.⁹ A pesquisadora brasileira Martha Ribeiro, em *Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades* (2022), propõe outro vocábulo para nossa atividade, dialogando com o *griot* e ator guineense Sotigui Kouyaté:

nas línguas da África não existe a palavra teatro. Tal ausência do vocábulo leva o colonizador europeu a acreditar que também não existe a atividade no continente africano. No entanto, continua Sotigui, na África usa-se uma outra palavra para significar o teatro: *Nyogolon*, que se traduz por “nos conhecer”. A palavra *Nyogolon*, que emerge do sistema de pensamento do povo africano, nos ensina a pensar o teatro para além do regime colonial e racionalizante que associa o vocábulo ao falso, ao *impuro*, ao inautêntico, dissociando arte e vida (RIBEIRO, 2022, p. 42, grifo meu).

Acrescento eu que nossa emancipação (carnal e cognitiva) se daria ao assumir mesmo tal “impureza” à qual nos associam. Somos, com efeito, positivamente *sujos*. O teatro não procede por lisura de sentido, higiene, gourmetização, fetichização mercadológica, gentrificação. É feio. Irresponsável. Fedé. É monstruoso. Se através dele nos damos a conhecer, é nele igualmente que nos *perdemos*, efetuando como que um dispêndio suplementar de energia física — o *excesso*, que investigarei mais profundamente a partir de Bataille — justamente pela vertigem de sentido, sensualidade e sedução que convoca o processo artístico. Assim, a assimilação conceitual das artes plásticas pelas “artes visuais” corre o risco de borrar especialmente o tido como artesanal, não no sentido “folclorizante” mas no sentido de um trabalho entre diversas *sujeiras*: a mão, o chão, a roupa, os restos que sobram no ateliê. Produzem as plasticidades, por isso mesmo, mais sujeira: *restos* de sentido, *outros* sentidos, saberes abertos, irracionalidades. E isso não nos afasta do mundo. Pelo contrário: é a terra que nos toca pelo osso quando voltamos à realidade durante e após a suspensão do acontecimento teatral (como quando aterrissamos de uma viagem de avião que penetrou o mundo; o mesmo mundo com o qual partilharemos, no fim, esse osso).

Assim, em seu mistério, o teatro, a fundo, não tem nome:

⁸ Composto por *theasthai*, “olhar”, mais *-tron*, sufixo que denota “lugar”.

⁹ Enrico Pitozzi, em recente estudo sobre o encenador Romeo Castellucci, pontua algumas semelhanças (e dessemelhanças) entre a palavra *theoria* e *theatron*: “O que se vai ver e o que realmente se vê em cena? Vai-se ver aquilo que não se pode ver, a forma que se faz figura evanescente. É aqui, nessa perspectiva, que a noção de *theoria* — a experiência de contemplar as coisas — encontra o teatro, o outro lugar da visão: *theoria* e *theatron*. Mas este ver possui um estatuto especial: se vê em contraluz, se vê de maneira radiográfica” (PITOZZI, 2023, p. 218, grifos do autor). Penso em *theoria* como um excitar o invisível. Penso em *theoria* como a capacidade de espantar-se. O teatro e o saber são forças plásticas entre si. Faz-se teatro pensando. Pensa-se fazendo teatro. Teatro é pensar em movimento, é pensar sensivelmente.

Entendo o teatro como aparecência de uma palavra muda, que dá pistas de uma partilha do sensível, para falar com Rancière, isto é, um sistema estético que dá forma a uma comunidade do sensível: teatro como uma experiência do *acontecente* que se dá no encontro de corpos singulares, que traçam uma espacialidade comum e nômade, chamada palco, devires revolucionários do sujeito e do mundo, dando vida a um corpo plural. O teatro se configura assim como um corpo, um corpo-teatro que abriga uma contradição criadora: a realidade histórica, o contexto em que se dá, e sua realidade a-histórica, densidade incompreensível da presença dos afetos (RIBEIRO, 2022, p. 32-33, grifo da autora).

Através dessa contradição fundamental que Ribeiro aponta, penso nas plasticidades da cena não como algo abstrato e distante, pura superfície de sentido — puro *logos* —, mas como trabalho de corpo e imaginação dinâmico que penetra *e vem de dentro* da matéria. São, portanto, *plasticidades encarnadas*, carne-pensamento, volumes fincados no vazio de um espaço-tempo disruptivo: fazer e ir ao teatro é promover um furo, um perturbação no saber cotidiano, um *devoir-sintoma*. Quando percebo multissensorialmente um espetáculo, há um duplo movimento de saber e não-saber, tocar (cortar) e ser tocado (cortado).

E o que seria o sintoma?

Tudo isso: todos esses “momentos soberanos”, como os nomeia tão bem Bataille, em que a exuberância das formas deixa transparecer sua *queda*, seu acidente, no momento e no movimento do informe, quando a catástrofe vem tocar no semelhante. Quando a “Figura humana” se decompõe e as semelhanças “gritam”. Quando uma boca se abre perto demais de nós, quando um dedo do pé dói, quando um olho se arregala um pouco demais: quando um primeiro plano arromba a representação e devora nosso olhar. Quando um “documento”, quando um “acidente” vêm de repente desmentir nossa construção do mundo, nossas ideias, fazendo, ainda que minimamente, com que desabem. Quando a sedução toca no horror em seu limite. Quando o semelhante se abre ao dessemelhante e este retorna, ainda mais cruelmente, ao semelhante. Quando o patético encontra os meios para sua construção figurativa, e quando as morfologias se encarnam. Quando os órgãos antitéticos se anexam e se metamorfoseiam uns nos outros. Quando as formas se reúnem para se desconjuntarem e desconjuntar nosso pensamento. Quando a imagem atinge na montanha o “esplendor” de seu efeito decompositor. Quando a contemplação estética desperta de seus ideias e o abalo estésico do olhar se impõe. Quando uma risada gratuita nos sacode decisivamente. Quando as prisões desmoronam e expõem suas entranhas ao ar livre. Quando a dialética não consegue mais se reconciliar na síntese. Quando o jogo munificente do negativo nos faz regredir a uma imagem em vias de nascer. Quando um contato material dilacera e sacrifica na forma a unidade da forma. Quando o inacabamento encontra, fugidio, seu rastro visual. Quando a mais bela rosa se torna de repente signo de morte. Quando o acidente marca sua soberania sobre a substância. Quando no cume se abre uma cratera: quando no ápice do saber se abre a cratera do não-saber (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 379-380).

Esta belíssima passagem de *A semelhança informe* (2015), obra decisiva para esta pesquisa, resume bem as forças estésicas e estéticas liberadas pelo sintoma. A partir dessa leitura reflito sobre as escrituras plásticas da cena que perturbam a ideia clássica do discurso,

seja este visual-figurativo ou textual-narrativo. A plasticidade faz vir à tona, de modo *informe*, outras qualidades de sentido e presença. Instaure-se um campo de forças operado pelo corpo em confronto com demais materialidades do espaço. Ao longo do tópico *Ossó*, aprofundarei o estudo a partir de Anchieta que, a meu ver, é *todo* plasticidade. Anchieta promoverá o ponto-limite para se pensar um teatro informe por excelência, aberto às forças do outro e do mundo.¹⁰

Uma metodologia *informe*

Aqui empreendo o entrelaçamento plástico dos autores, filósofos e artistas estudados na primeira parte da pesquisa com os dois processos artístico-pedagógicos das práticas que orientei. Nesse pensamento plástico da cena, dou prosseguimento a uma espécie de “cartografia radicante” que iniciei em 2022, e que já vem contaminada, de resto, da minha prática-pesquisa anterior. Como sugerida por Dubatti,¹¹ “Uma cartografia radicante implica conhecer a própria territorialidade e estabelecer diálogos de conexão (...) a partir do que se conhece, dos acontecimentos” (DUBATTI, 2014, p. 260). Já em minha monografia desenvolvida em 2017-2018,¹² ao falar da relação entre pintura e teatro, alinhei-me como artista-pesquisador-docente a um percurso de conhecimento indutivo que, segundo Dubatti, centra-se “na compreensão da práxis, do acontecimento artístico concreto, territorial e histórico. Pensar o acontecimento, pensar a práxis, implica partir de observações empíricas para finalmente chegar, se possível, a leis teóricas” (DUBATTI *apud* LANDIN, 2018, p. 12-13). Aqui se entrelaça a cartografia

¹⁰ Outro alcance das plasticidades pode ser pensado a partir do que Suely Rolnik concebe como *vulnerabilidade*: “Uma das buscas que tem movido especialmente as práticas artísticas é a da superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro, própria da política de subjetivação em curso. É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente *objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva*, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade” (ROLNIK, 2006, p. 2, grifo meu).

¹¹ Crítico, historiador e professor de teatro argentino, Jorge Dubatti foi figura capital em minha monografia e é constante em minha prática-pesquisa e docência em Teatro. Ainda que nesta dissertação sua filosofia se encontre de forma mais indireta, o leitor perceberá em algumas passagens o uso direto de um termo caro ao argentino: o *convívio*. Dubatti explica que “O convívio remete a uma escala ancestral da humanidade, uma vez que ele nasceu na primeira ocasião em que dois seres humanos se encontraram. (...) O teatro resiste na ancestral forma de associação e interação humanas que anula as mediações que permitem subtrair os corpos e desterritorializá-los. Pode-se afirmar que no teatro, graças ao convívio, sempre “regressa” a densidade ontológica do acontecimento; portanto, a função ontológica também opera como memória cultural. Ir ao teatro, observar em convívio um corpo vivo produzindo ou espectando *poiesis*, é recordar a densidade ontológica própria do real, da realidade, da *poiesis* etc. (DUBATTI, 2016, p. 130-131).

¹² Intitulado *Por uma poética do convívio: a experiência a partir das obras trilogia, contágio e peça para dias de chuva*, foi requisito à obtenção do título de Graduado em Teatro-Licenciatura (UFC) em 2018, e teve orientação do Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez. Disponível em <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/35227>.

radicante e o conhecimento indutivo que traz Dubatti: na concretude do sensível, na materialidade que anarquiza obstinadamente, em sua potência informe, um *a priori*.

Portanto, como entabular prática-pesquisa em artes que não privilegie a visão e a razão como centro de comando, desmontando discursos que pontuam uma tal *metafísica do pesquisador*, como se este a toda hora se apresentasse invisível e imutável? Como devolver à própria visão e escrita sua taticidade? Como tornar excêntrica a imagem, ou o conceito, em carnalidade e plasticidade *presentes*? E assim, talvez poder adentrar novamente o território da memória, da fantasia, do delírio e do sonho, ambições que a arte, de resto, persegue há milênios.

Aqui não desejo “esgotar” os termos que utilizo de antemão, porém plasmá-los numa lógica tanto mais informe — as formas, enquanto estruturas, se assemelham *dessemelhantemente*; abrem-se a outras figuras — como caleidoscópica — uma mesma forma estrutural contem recombinações *ad infinitum* —, cabendo ao leitor juntar as peças, recompô-las e decompô-las como preferir. Pode-se proceder a uma leitura linear da pesquisa ou mesmo a uma aleatoriedade dos tópicos, em que termos como excentricidade, taticidade, anarquia, carne-pensamento, sensação, sintoma, informe etc. “informam” o que poderia vir a ser uma *pedagogia do excesso*. Pela difusão semântica e assonante, pela superabundância poético-imagética (ironicamente discursiva, reconheço), pela lógica de um texto tumoral,¹³ convido o leitor, ele mesmo, a ser plástico. Entrar em cena.

Será enganadoramente apaziguador, dito isso, uma pura causalidade de fatos e comprovações nessa pesquisa. Opto pela montagem que não obedeça (somente) à dialética lógico-discursiva, o que apenas exemplificaria um *a priori*, produzindo síntese, sobressignificação de sentido. Nada sei. *Sou* em trânsito. Vivo de todos os lados, não há um alto nem um baixo facilmente delineados, opero por sintomas. Falo do hoje no ontem. O presente perturba o passado. Falo para os que virão, e os que virão já se fazem presentes, ativam o passado a todo instante. Os tempos são *informes*: expõem sua *plasticidade*.

¹³ Emprego termos caros ao poeta e crítico de arte cubano Severo Sarduy, quando define o Barroco: “O Barroco estava destinado, desde o seu nascimento, à ambiguidade, à difusão semântica. Foi a grossa pérola irregular — em espanhol *barrueco* ou *berrueco*, em português barroco — a rocha, o nodoso, a densidade aglutinada da pedra — *barrueco* ou *berrueco* —, talvez a excrescência, o quisto, o que prolifera, ao mesmo tempo livre e lítico, tumoral, verrugoso” (SARDUY, 1979, p. 57). A partir dessa proliferação, poderíamos pensar também em *metástase*, diferenciando-se da acepção mais comum em Oncologia (desprendimento das células do tumor principal e formação de novos tumores em outras partes do corpo) ou, acepção menos usada, em Retórica (figura pela qual o orador atribui a outro o que diz). Na verdade, a metástase como possível figura de análise promoveria um cruzamento radical entre as figuras da metáfora e da metonímia, como uma proliferação ou perturbação vertiginosa, sintomal, de uma ideia ou força sensível no corpo ou no texto. Figura que se coaduna com a lógica que venho desenvolvendo ao cruzar termos como *sintoma*, *informe*, *plasticidade*, *carne*, *excesso*. De todo modo, a metástase fica para ser desenvolvida em tese futura.

Na composição de um saber, de uma plasticidade, de um volume, Didi-Huberman nos dá a chave do que seria *des-operar* por montagem:

Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história” mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (...) saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 212-215).

Contraponho à lógica *encadeada* da pesquisa algo como “estrutura informe”, *excessiva*. Procedo pela montagem plástica de autores, conceitos, imagens e relatos de experiências que se engolfam na materialidade da página. Há uma dispersão inclusive desta apresentação, retomada em tópicos distintos. Haveria um só tema em jogo? Uma só hipótese? Certa ordem cronológica é perturbada. As vozes convocadas aqui me desconcertam, falam por si muitas vezes, gritam ou silenciam, *avolumam-se*. Parodiando uma espécie de glossário ou dicionário, devo a Georges Bataille a concepção dessa forma informe de “documentação”. Em sua revista *Documents* (1929-1930), é posta em jogo a tradição hermenêutica da interpretação das imagens, históricas e cotidianas; o “mau gosto” e o “bom gosto” copulam entre si. Fatos do cotidiano, o olho como iguaria canibal, dedão do pé, bocas arreganhadas trabalham lado a lado com beldades cinematográficas e documentos etnográficos. A compreensão de semelhança e tradução e a relação entre imagem e palavra é continuamente perturbada, numa lógica derrisória do antropocentrismo do sentido e, mais ainda, do *antropomorfismo ontológico do mundo*:

Um dicionário começaria a partir do momento em que não desse mais o sentido, mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, de fato, para que os homens acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em contrapartida, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 2018, p. 147, grifos do autor).

A escatologia, a *sujeira* em Bataille, anda de mãos dadas com o sublime. Nisso, o escritor-pensador surrealista (ou para-surrealista) experimenta outra espécie de metafísica, em que a plasticidade mundana, a espiritualidade do lixo e do miasma (corporal, comunicativo), são elevados à sua máxima potência. Uma vida plástica, que *joga com extremos*. Dá-se a ver o

limite do sentido, o excesso carnal da imagem, a representação do corpo (humano) como algo (a ser) *arrombado*:

O “documento”, no sentido batailliano, seria então uma maneira, para a imagem e a relação imaginária, de atingir seus próprios limites. Ora, o “documento” não é uma visão de sonho: é uma *visão de real* (...) que busca, numa determinada *apresentação* ou construção visual, produzir na imagem uma “insubordinação material”, um *sintoma* capaz de romper a tela (o aparelho recalcante) da representação. O “documento”, em sua própria construção, permitiria então restituir ao visual seu valor de arrombamento, seu valor de sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.75, grifos do autor).

Mais que abolir qualquer discurso, portanto, a anarquia de Bataille instaura uma tensão interna ao saber do discurso, fazendo-o dobrar-se, desdobrar-se, pensando por formas que se conjugam a outras por semelhança e dessemelhança, *excedendo-se* entre si, abrindo-se como *sintoma*. Aqui, novamente, inspiro-me no (des)sentido da montagem que traz Didi-Huberman, e opero a partir de Bataille a plástica informe deste ensaio. Tendo chegado até aqui, retorno ao início desta apresentação: o olho de Buñuel.

Ainda que *O cão andaluz* se trate de obra eminentemente visual, ocorrendo pela síntese que promove uma tela cinematográfica, algo parece mesmo escapar à visão, sofrer metamorfose. A tela parece se tornar carne, exuberar em carne, carnalizar um conceito, subverter uma moral e um regime estético culturalmente construído. “A carne é em nós esse excesso que se opõe à lei da decência”, é também Bataille (2014, p. 116) quem nos fala. Intuo que a escolha do olho enucleado (sem núcleo, acentrado ou *excêntrico*) é oportuna, novamente, pelo poder de sedução e horror que um filme mudo p&b dos anos 1920 exerce em mim, falante que sou do multicolorido século XXI. Além de tudo, assinala e dá a ver alguns fenômenos que abordo e já introduzi nas páginas anteriores. Pois, o que nos prende a uma imagem e, sobretudo, à imagem? *A que* ela se prende, o que integra, o que perturba: qual sua *plasticidade* para com o mundo? E mais — ou menos: haveria imagem para alguém da imagem? Em outras palavras, antes dos olhos (e do *olhar*) que parecem ocupar lugar central no pensamento, na arte e no poder semiótico-digital contemporâneo, não seria *todo o corpo que vê*? Assim sendo, e insistindo ainda na metáfora visual do conhecimento — que remete a Antiguidade — e em sua relativa insuficiência diante da polifonia dos outros sistemas sensoriais, interrogo: que saber teria o corpo-teatro, a carne feito pensamento, a nos restituir, atordoados que estamos hoje em meio à produção massiva de visualidades *descarnadas*? Como o teatro, plástico por excelência, excessivo, excêntrico, anárquico, tátil, “às cegas”, multissensorial, poderia reativar nossa sensibilidade? Por fim, *como fazer do excesso um saber tátil*? Talvez devamos começar, de fato,

pela carne que nos constitui, a nós e ao mundo, fazendo ecoar as palavras de Merleau-Ponty:

A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo “elemento”, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa geral*, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um “elemento” do Ser. Não fato ou soma de fatos e, no entanto, aderência ao lugar e ao agora (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 136, grifo do autor).

Aderência ao lugar e ao agora: nada mais teatral. Nada mais plástico. Portanto, penso uma pedagogia do excesso como um *para-si*, um desejo de entrelaçamento que pontua os autores, temas e processos encarnados nessa pesquisa. Difícil mesmo seria concebê-la como programa positivo, como saber *em-si* atemporal ou intangível. Uma pedagogia do excesso, nesse sentido, é fragmentária, ou mesmo localizada, sintomal. E assim, paradoxalmente, se abre para o mundo. Há de se deixar que nos percamos em seu rastro sensivelmente — há de se deixar que seu contato nos *informe* em formas provisórias. Daí seu *excesso*.

Também no esteio de Martha Ribeiro, percebo que a metáfora e a intuição serão o melhor procedimento para a análise que dá corpo a presente pesquisa:

Queremos retornar à metáfora como método, isto é, voltar à intuição. E vislumbrar as forças que emanam da relação do corpo com o objeto, para além de suas formas. Um método que nos permita entrar em contato com a potência vital das coisas e da vida. Que provoque em nós uma experiência fora do sujeito (extrapessoal), sem denegar as forças que nos atravessam, de uma realidade que se impõe, mas que aponte aberturas, antes insondáveis, para escapar ou mesmo resistir a essas imposições (de imaginários de mundo como discurso de uma realidade imutável). Um método de conhecimento que difere do conhecimento racional, que tem por objetivo a vida imaterial. Não sendo a imagem o resultado de um simples reconhecimento, mas um esforço de invenção, o modo de conhecimento dado pelas imagens será um conhecimento, um saber, intuitivo (RIBEIRO, 2022, p. 54-55).

Esse “entrar em contato com a potência vital das coisas e da vida” é inteiramente plástico, a meu ver. É uma fusão radical entre artista e cena, entre cena e público, entre pesquisador e pesquisa, que se processa necessariamente pela carnalidade de todos os seres, produzindo saberes sensíveis. Em outras palavras, ensaio aqui uma metodologia que *parte* das coisas (formas), mas não se limita a elas, não as coloniza subjetivamente ao impor-lhe um sentido estrito, um funcionamento lógico, um organismo, uma *fórmula*. Em verdade, deixo-me ser sobrecarregado justamente pelas *formas*, operando por imagens e volumes até o ponto extremo da reversibilidade, como na fita de Moebius: pervagando essa pura superfície, é como que de dentro da forma se desata a força nela contida, e eu me torno igualmente *coisa*. Sou aberto. Sou acidental. Sou *plástico*.

CARNE

O que em mim sente 'stá pensando.

Fernando Pessoa, *Inconsciência*

O sentir que se sente, o ver que se vê, não o pensamento de ver ou de sentir, mas visão, sentir, experiência muda de um sentido mudo... A carne do mundo não é sentir-se como minha carne — é sensível e não sentiente. Chamo-a, não obstante, carne para dizer que ela é pregnância de possíveis.

Merleau-Ponty, *Nota*

O olho que inicia esta página terá percebido a palavra “carne” no tópico anterior, enunciada ainda de modo um tanto evasivo. Nas linhas seguintes aprofundarei a relação entre carne e pensamento, abordando autores que, em filosofia e pintura, dedicaram-se ao tema. Daí derivarei o que penso por *plasticidade*, termo que desenvolvi e apliquei durante as aulas do curso de Teatro. Por fim, confrontarei à plasticidade sua contraparte: a superabundância visual promovida pelo *digital* no contemporâneo e a força de dissolução dos corpos que opera; sua dessensibilização da presença; sua atrofia do *sensível*.

Antes disso, devo argumentar que cheguei à carne após sucessivos problemas teórico-metodológicos: como intitular essa pesquisa? Como sintetizá-la em palavras-chave? Como fixar num *centro* conceitual o movimento *excêntrico* da imaginação? Sua presença como categoria de análise tornou-se, por assim dizer, tanto mais inevitável quanto inquietante.

E por que tamanho desconcerto? Porque não tem medida. Carne, em seu vasto campo semântico (melhor seria dizer *sensível*), a um só tempo que “reduz” e *objetifica* (sou afinal um “pedaço de carne”, uma vida nua,¹⁴ um animal que morre) me *excede* enquanto sujeito autoconsciente (não é só minha carne que sente; existe uma materialidade inapreensível do mundo, aquilo que reconheço no mundo de forma sensível).

Talvez as artes plásticas é que possam primeiro fornecer uma pista nesse sentido. Em pintura e escultura chama-se *carnação* ou *encarnado* ao processo de preenchimento da

¹⁴ Conceito central da obra *Homo sacer*, de Giorgio Agamben (2010). Refere-se à vida reduzida à sua condição biológica básica, despojada de direitos e de qualquer proteção jurídica. É a vida que pode ser espoliada — e matada — sem que isso seja considerado um crime. Veremos mais adiante, com Pelbart e a biopolítica (2007), que *vida nua* informa a condição geral da vida humana sob as injunções do neoliberalismo contemporâneo.

figura humana: a produção de sua *pele*, o aparecimento da ideia em forma, seu *plasma*.¹⁵ Através da colorização e matização, do sombreamento e sfumato, da veladura, da laca, da pátina e do alto-relevo, trabalha-se com as variações de tom e textura dos corpos, bem como a interação entre unhas, lábios, pelos, cabelos, olhos, ossos etc. Didi-Huberman, a esse respeito, identifica um paradoxo fundamental da pintura:

*En, seria dentro, seria sobre? E a carne, não seria o que em todo caso designa o sanguinolento absoluto, o informe, o interior do corpo, por oposição à sua branca superfície? Mas então, por que nos textos dos pintores as carnes encontram-se constantemente invocadas para designar seu Outro, isto é, a pele? Talvez seja porque esse equívoco mesmo, essa impossível arbitragem, já constitua algum fantasma maior da pintura. (...) O encarnado visa, pois, ser duplamente notável: pelo que sugere de uma subjacência (...) e pelo que impõe de uma superfície levada ao extremo, como o aço de um espelho, polido, mas transparente. (...). Esse colorido por excelência está, pois, sob o influxo de um imperativo categórico do *entremeio*: entre superfície e profundidade (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 32-34, grifos do autor).*

O pintor irlandês Francis Bacon (1909-1992), cuja iconografia utilizo fartamente em sala de aula, radicaliza a aparição desse *entremeio*, bem como torna sensível, *informa*,¹⁶ essa aproximação entre carne e pensamento. Com efeito, Bacon (como Buñuel no tópico anterior) convoca à superfície da tela um *informe*¹⁷ de forma violentamente gráfica: esse “interior dos corpos” que exuberava na pintura de modo literal e que podemos observar na **Figura 5** — sangue, entranhas, costelas — corresponderia, enquanto imagem, a um método bastante peculiar de pintura. Em entrevista a David Sylvester, o pintor explica que suas formas “[parecem] provir diretamente do que resolvemos chamar de inconsciente, com a espuma do inconsciente circundando a imagem — é isso que lhe dá vigor” (SYLVESTER, 2007, p. 120). Ou seja, seria lícito afirmar que há aí uma relação entre o informe da carne e níveis (ou áreas) do *pensamento ainda informe*? O pintor assevera em conhecida passagem: “Bem, claro, nós somos carne, somos carcaça em potencial. Sempre que entro num açougue penso que é surpreendente eu não estar ali no lugar do animal” (SYLVESTER, 2007, p. 47).

Essa identificação extrema (esse extremo da identificação), essa lógica sintomal de semelhanças e dessemelhanças, Bacon “somatiza” em pintura. Deleuze, em *Lógica da sensação*

¹⁵ Do grego *plásma, atos* (“obra modelada, figura afeiçoada”), conexo com o verbo grego *plássō* (“afeiçoar, modelar”), pelo latim *plasma, ātis* (“criatura”). Daí *plástico*, plasticidade.

¹⁶ A riqueza e contradição semântica entre o verbo *informar* e o adjetivo *informe* tem sido material linguístico importante para essa pesquisa. Aqui, como em outras situações, “informar” abre-se a pelo menos três acepções: “instruir” e seu correlato “dar forma”; como também o dessemelhante radical, “deformar” (como nas pinturas de Bacon) ou mais precisamente “tornar informe” (como no pensamento de Bataille).

¹⁷ Ainda que Deleuze objete que o pintor faça uso de superfícies “informais”, sem-forma, senão deliberadamente (2007, p. 14-15). Para todos os efeitos, utilizo “informe” aqui mais no sentido batailliano.

(2007), aponta que em seus quadros, retratos e trípticos Bacon tentava a todo custo fugir da “ilustração” ou “narrativa” que a pintura tradicional significava (não sem antes prestar reverência aos mestres que tantas vezes revisitou). Com relação à representação da figura humana, Bacon opunha o “figural” ao “figurativo”, criando uma *Figura* autônoma na superfície do quadro: segundo ele, a pintura “tem de agir por si mesma”, trazer “fatos” e não “relações inteligíveis (de objetos ou de ideias)” (DELEUZE, 2007, p. 13). A pintura tem de revelar um volume sensível, constituindo-se antes de tudo por meio de “espessuras e densidades” (DELEUZE, 2007, p. 14) que seduzem o *tato* ainda mais que o *olhar*, ou que convocam o olhar apenas como *meio para se chegar ao tato*. Ou, ainda mais radicalmente, que restauram à visão sua própria taticidade:

O que ocupa sistematicamente o resto do quadro são grandes superfícies planas de cor viva, uniforme e imóvel [que] não estão embaixo da Figura, atrás ou para além dela. Estão rigorosamente ao lado, ou melhor, em volta, e são apreendidas por e em uma visão próxima, tátil ou “háptica”, assim como a própria Figura (DELEUZE, 2007, p. 15).

Figura 4 — Francis Bacon, *Homem com cachorro*, 1953



Fonte: Google Arts & Culture

O que tradicionalmente foi relegado a resto, decoração, mero efeito óptico suplementar ou *excesso* numa representação (a sombra, o traço, o contorno, o claro-escuro etc.) Bacon atualiza, *presentifica* plasticamente, dá-lhe um peso e dinâmica *físicas*: “Tentei tornar as

sombras tão presentes quanto a Figura” (DELEUZE, 2007, p. 15). Na **Figura 4** pode-se perceber uma distorção tal entre os planos, uma aproximação de tal modo sufocante entre as formas — além do chamado “flou”, identificado por Deleuze, essa operação que consiste “em destruir a nitidez pela própria nitidez” (DELEUZE, 2007, p. 16) —, que nosso olho parece arrombar-se diante desse *entremeio* de carne:

Pensando nelas [as imagens] como esculturas, a maneira como eu poderia fazê-las em pintura, e fazê-las muito melhor em pintura, me veio subitamente ao espírito. Seria um tipo de pintura estruturada na qual as imagens surgiriam, por assim dizer, de um rio de carne. Esta ideia soa terrivelmente romântica, mas vejo isso de um modo muito formal. (...) Elas se ergueriam certamente sobre estruturas materiais (...) como se as imagens se elevassem de peças de carne, se possível. (...) Espero ser capaz de fazer figuras surgindo de sua própria carne com seus chapéus-coco e seus guarda-chuvas, e de fazer figuras tão pungentes quanto uma crucificação (DELEUZE, 2007, p. 163).

Figura 5 — Francis Bacon, *Três estudos para uma crucificação*, 1962



Fonte: Guggenheim

Em verdade, nosso olhar é convocado tão inapelavelmente a comprimir esse espaço *incompreensível*, que sentimos afinal a existência física do globo ocular latejando na caixa craniana. Assim, pela tensão entre olhar e tato, entre profundidade e superfície (tratamento escultórico dos volumes *versus* limitação bidimensional do quadro), entre fundo e figura, entre imagem e inconsciente, entre semelhança e dessemelhança, parece haver esse “entremeio” que Didi-Huberman conceitua: a carne, a carnação, o encarnado trazem à tona uma “dialética sintomal”, um *informe* que transita entre forma e dissolução.¹⁸ Através dessas operações, o

¹⁸ Essa “dialética sintomal”, ou “dialética das formas”, ou “dialética *informe*”, expressões que serão utilizadas nesta pesquisa, pode parecer paradoxal à primeira vista, e de fato o é. Pois, como conceber uma dialética aberta do sintoma (ou das formas, ou do *informe*), se em nossa tradição filosófica a dialética é meio para se atingir um fim “pedagógico” ou processo de “reconciliação” de contrários — *tese-antítese-síntese*? Em seu livro sobre o gaio

observador-espectador é convocado à presença; a pintura impõe como que uma força *plástica* sobre quem vê, sensibilizando-lhe, investindo-lhe uma espécie de coautoria daquela operação tátil. Quem vê é perturbado, então, em seu puro deleite estético ou anestésico da pintura (o *belo*, o agradável ao olhar) ou a pura interpretação associativa (o que ela representa *inteligivelmente*). Ele sente a pintura *na carne*, como abertura. E é justamente todo este movimento do “rio de carne” do qual emergem as imagens — em sentido “não-romântico” como ressaltou Bacon, mas *formal* — que venho aqui chamando (ou indagando) como sendo as plasticidades.

E não seria essa aproximação, essa *apresentação*, algo extremamente, excessivamente teatral? Bacon, referindo-se a trípticos como *Três estudos para uma crucificação* (Fig. 5), acrescenta: “Pensei em esculturas postas em cima de uma espécie de suporte, um suporte muito grande, feito de tal modo que a escultura pudesse escorregar nele, e que as pessoas pudessem, a seu gosto, mudar a posição da escultura” (DELEUZE, 2007, p. 163). Há um incentivo à ação (mas que ação, senão a do pensamento sensível, a do pensamento *tátil*?) e o despertar de uma presença carnal de quem vê: o observador-espectador, de algum modo, *vê-se* também sendo visto pela pintura, tamanha sua carnalidade. Como num teatro.

E onde se debateria o pensamento? Não teria Bacon materializado o próprio pensamento nesse “rio de carne” que flutua entre a sensualidade e a abjeção, entre a luz e a sombra, entre o saber e o *não-saber*, entre a forma e o *informe*? Essa abertura de sentido, essa transferência de *sentidos*, no meu entender, tem seu contato pela carne e entre a carne. E o que a atravessa, o que lhe dá forma (e deforma) é justamente o sensível. Deleuze, ao identificar elementos entre Bacon e o pré-modernista Cézanne, nos fala que

A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao Naturalismo e a Cézanne) e um lado voltado para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). Ou melhor, ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolivelmente, é ser-no-mundo, como dizem os fenomenólogos: ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro. Em última análise, é o

saber visual do antifilósofo Bataille, Didi-Huberman sugere o que poderia “vir a ser” uma dialética sintomal, ao defender que “[o informe] não é, jamais, absoluto (pois aí perderia seu valor de *desmentido*). Tende sempre para um impossível, não realiza de fato senão a própria impossibilidade de um resultado definitivo. É por isso que ele é apenas uma ‘colocação em movimento’ — mas essa é sua positividade por excelência, seu alto valor de *afirmação* —, e não o ‘fim’ desse movimento. É por isso que ele é uma questão de relações — aquelas que todas as montagens figurativas de *Documents*, sem exceção, manifestam —, e não de termos (no duplo sentido dessa palavra: elemento isolável ou último estágio de um processo). Portanto, não há fim, não há ‘último estágio’ do informe” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 199, grifos do autor). Mais à frente, o autor constata que “Bataille quis fazer da *violência* — ou da laceração — um trabalho. A violência nele é obstinada, metódica e, para dizer tudo, paciente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 200, grifo do autor). Nesse sentido, percebe-se que a obra de Bataille não permanece puramente na “antítese” ofensiva das imagens que convoca, mas abre-se para o vai e vem das formas, suas “metamorfoses”, bem como a soberania “dos acidentes, dos sintomas ou dos paradoxos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 201). Daí um paradoxal movimento “dialético” sem fim, sem centro, sem síntese, sem absoluto, sem *superação* — de um jogo *informe* entre semelhanças e dessemelhanças.

mesmo corpo que dá e recebe a sensação, que é tanto objeto quanto sujeito. Eu como espectador só experimento a sensação entrando no quadro, tendo acesso à unidade daquele que sente e do que é sentido (DELEUZE, 2007, p. 42, grifos do autor).

“Entrar no quadro”. Como num *mergulho*. Um mergulho no rio da carne: zona convulsa, caótica e erótica, em que a própria consciência se torna sensível, o próprio pensamento se adensa e *excede* como forma em trânsito. Entrar no quadro é, assim, *entrar no mundo*, retornar ao mundo — e não o contrário. É outro pensador francês, Merleau-Ponty, que reforça essa necessária relação carnal do pensar com o que se vê, com o que se toca, com o que se sente. Segundo a leitura de Adauto Novaes,

separada de sua própria causa [o sensível], a consciência, ideia da Ideia, produz ideias confusas e inadequadas. Cisão que porá uma questão jamais resolvida pelo idealismo ou pelo empirismo: como passar do sensível ao pensado e do pensado ao sensível sem que haja domínio de um sobre outro? Quando Merleau-Ponty escreve: “Somos o mundo que pensa, o mundo que está no âmago da nossa carne”; ou ainda, citando Cézanne, “eu sou a consciência da paisagem que se pensa em mim”, estava propondo uma mudança radical na forma de pensar. Convidava a tomar corpo como fundamento (NOVAES, 1988, p. 13).

“A paisagem que se pensa em mim”. A carne do mundo que se pensa, ou *passa*, pela minha carne aberta. Um sensível que *informa* a própria visão. Através desse raciocínio permito-me entrelaçar a carne, o pensamento e a plasticidade numa mesma trama sensível. Estariam em pé de igualdade ou em pé de guerra? Pensar plasticidade é pensar o corpo enquanto carne, que por seu lado integra o mundo: essa potência informe que tende a escapar da razão objetiva, das bordas do juízo metafísico, do campo de visão interpretativo (e, como veremos adiante, das bordas de uma tela digital).

Esse entrelaçamento ou cruzamento, o “quiasma”, é termo bastante caro a Merleau-Ponty. Ao deslocar o entendimento do olho humano como “suporte natural do espírito” e o espírito como “sublimação da visão”, o pensador propõe “uma retomada, a partir de um momento ‘esquecido’, quando o pensamento de ver substituiu o ver e fez dele seu objeto” (NOVAES, 1988, p. 14). O que tomamos por categorias díspares — sujeito e objeto, carne e espírito — são, portanto, inextricavelmente encarnados um no outro, encavalgados um no outro, invaginados ou ao outro: respiram juntos, tem a mesma pele, por assim dizer, como Figura e figurino. Merleau-Ponty utiliza o mito de Hércules e a túnica de Nessus como a imagem, tanto mais inquietante quanto sensível, desse quiasma:

Diz a mitologia que, com ciúmes de Hércules e com medo de perdê-lo, Dejanira deu-lhe uma túnica banhada de sangue do Centauro Nessus, acreditando, assim,

reconquistá-lo para sempre. A túnica penetrou até a medula dos ossos e colou de tal maneira à pele e aos membros que, ao tentar arrancá-la dos ombros, Hércules rasgava a própria pele e carne (NOVAES, 1988, p. 14).

Imagem *forte*, que devolve à noção de plasticidade, de plástico, de plasma, sua implicação de *força*, pressão e conjugação viscosa. Não seria somente a criação de um artefato cênico em sua qualidade ilustrativa, bem polida: seria a fusão mesmo entre artifício e artefato, entre encenador e cena; fusão carnal que ocorre igualmente ao espectador, este que *vê* a cena *o* vendo, envolvendo-o, essa cena arrombada de par em par como o olho vivo de Buñuel (e nosso olho). Seguindo com o pensamento de Deleuze, percebo a plasticidade como sendo esse arrombamento entre forças sensíveis (aquelas que podem ser percebidas diretamente pelos sentidos) e insensíveis (abstratas, simbólicas) que emaranham e se oferecem às mãos (o *fazer* arte, seja pintura ou teatro) e, mais ainda, à pele (o *sentir* as forças, a imaginação tátil do artista e do espectador). Essa plasticidade encontra-se em todas as artes, como Deleuze bem assinalou:

a questão da separação das artes, de sua autonomia respectiva, de sua hierarquia eventual, perde toda importância. Pois há uma comunidade das artes, um problema comum. Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. (...) A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis forças que não são visíveis. (...) Às vezes essas forças são as mesmas: como pintar ou fazer ouvir o Tempo, que é insonoro e invisível? E forças elementares como pressão, inércia, peso, atração, gravidade, germinação? Às vezes, ao contrário, a força insensível de uma arte parece antes fazer parte dos “dados” de uma outra arte: por exemplo, como pintar o som e até mesmo o grito (e, inversamente, fazer ouvir as cores?) (DELEUZE, 2007, p. 62-63).

Ou seja, entre os sentidos e as artes existe um trânsito labiríntico de forças, uma plasticidade de vai e vem; que vai além, ou *dentre*, as formas estáveis de cada sentido e cada linguagem tomados em separado. Mas seria mesmo possível, como sugere Merleau-Ponty, “sentir [diretamente] que se sente, ver que se vê”? Animais *informados* pela consciência, seríamos condenados para sempre a uma síntese do mundo, a um encerramento violento do sentido? De que modo (e para quê) codificamos os sentidos, e de que modo (e para quê) codificamos as artes em sistemas, seja pintura, escultura, dança, música, poesia ou teatro? E mais: de que modo o *globo ocular* erigiu-se como órgão central do corpo? Igualmente (e para além dos fins comerciais e burocráticos) de que modo as “artes visuais”, por extensão as “visualidades”, erigiram-se como essa espécie de panóptico conceitual, essa síntese que *engloba* toda uma variedade de técnicas, linguagens e práticas tão distintas entre si? Pois uma coisa é pensar a dinâmica, o “problema comum” da comunidade das artes que Deleuze

menciona acima. Outra, bem diferente, é seu englobamento num sentido regulador ou irradiador (artes visuais, visualidades) ainda que metafóricamente.

Furar, fazer furar o *eminente visual*, o bem polido, a síntese, por meio da própria visão encarnada, seja em pintura (Bacon) ou em cinema (Buñuel). Penso essa plasticidade como entremeio, e esse entremeio como sintoma carnal de uma radical “dialética” sensível:¹⁹ a plasticidade se aproxima desse *informe* que, antes de produzir síntese, *forma fechada*, somatiza e contrapõe forças a todo instante numa dialética sintomal. Forças informes do mundo (tempo, luz, som, vibração), forças que trabalham, lado a lado ou contraditoriamente, de *forma dinâmica*, transitando entre o sensível e o insensível; ou entre o sensível e o inteligível:

Ora, o próprio sentido é um entrelaçamento, uma perversidade. Ao menos três paradigmas aí produzem nós e jogos: os paradigmas do semiótico (o sentido-*sema*), do estético (o sentido-*aisthesis*) e do patético (o sentido-*pathos*). Acontece que Leonardo da Vinci, em suas *Profezie*, deu à palavra *sentimento* toda a extensão e a perversidade dessa rede. Em seu texto, o *sentimento* parece designar tanto o “sentimento” (o patético) quanto o *senso*: sensação (o estético) e significância (o semiótico); e até mesmo o *senno*, o juízo, pois que a própria pintura é produção e crítica de juízos (DIDI-HUBERMAN, 2012b, p. 19, grifos do autor).

É essa libertinagem de sentidos para o próprio sentido (*sema*, *aisthesis*, *pathos*, *senno*) que me permite pensar teatro enquanto carne e plasticidade. E é isso também que me permite aqui pensá-lo primeira e paradoxalmente através da pintura. Incentivei os alunos, através das disciplinas, a pensar teatro como se pensa uma tela, em que fundo e figura (ou discurso inteligível e plástica sensível) se pressionam mutuamente, sem resolução lógica ou sobressignificação. Pensá-lo de forma *crítica*, no que esta palavra tem mesmo de *crise*. Pensá-lo através de Bacon, que capta, na superfície escultural da pintura, uma força dramática, *força de teatro*, para fazer ouvir suas figuras de carne, *animá-las*. Pensar que o teatro, em sua profundidade de campo, seus pontos de fuga, seus corpos viventes, parece *invariavelmente* fazer vir à tona seu semelhante informe: a superfície turbulenta da tela, numa inversão de valores estáveis: não a equação *pintura + teatro*, mas *pintura = teatro*. Uma perversão estética?

Retomo o que falei mais acima sobre Bacon, quando este torna presente o que antes fora relegado a *resto*, *excesso* e *decoração pictóricas*. Ao potencializar as cores, as sombras, a luz, as assignificâncias e insignificâncias do traço a uma espessura e volume tais que deles não

¹⁹ Aqui arrisco um deslizamento teórico entre Deleuze e Bataille para pensar uma dialética sensível, ou do sensível, a partir do sintoma. Tal dialética, novamente, não “supera”, não “coopta” forças, e sim as *capta*, como perturbação do organismo: abertura, sintoma. Em outras palavras, o corpo *contraí* as forças e, num duplo movimento plástico e sensível, *contraria* formas estáveis da cultura, provocando, ou “restaurando”, um *informe*.

conseguimos desviar, Bacon se aproxima do que o poeta e encenador Antonin Artaud, anos antes, diagnosticou na cultura teatral de seu tempo:

Tudo o que considero como especificamente teatral no teatro, todos esses elementos, quando existem fora do texto, constituem para todo mundo a região baixa do teatro, são chamados negligentemente de “arte” e confundem-se com aquilo que se entende por encenação ou “realização”; e ainda é sorte quando não se atribui à palavra encenação a ideia de uma suntuosidade artística e exterior, que pertence exclusivamente às roupas, à iluminação e ao cenário (ARTAUD, 2006, p. 40).

Essa “região baixa” do teatro, sua “arte”, por assim dizer, pode ter considerações positivas. E na própria pejoratividade encontrar sua força. Ora, o “baixo” é o sujo, o que escapa à ordem e à síntese, o *nonsense*, o impossível, o assignificante (e insignificante). O baixo é o intestino, o genital, o ânus, tudo o que nos lembra: olha, tenho afinal um corpo, sou carne! Essa carne ultrapassa todo e qualquer entendimento pois, a meu ver, são necessariamente as espessuras viscosas do corpo — correlato físico das regiões informes do pensamento — que dão passagem ao mundo sensível para além (ou aquém) da palavra articulada.

É, pois, entre palavra articulada (*logos*, razão) e intuição sensível (a carne, a plasticidade), entre fundo e figura, entre síntese (cristalização de sentido) e “suntuosidade” (excesso de sentido), que Artaud travará uma batalha de vida e morte para seu teatro. Artaud vocifera contra essa “ditadura exclusiva da palavra”, ao conjurar uma superfície de “formas vivas e ameaçadoras”, apostando nas “possibilidades físicas imediatas” que a cena oferece “na medida em que cedem àquilo que se poderia chamar de *tentação física*” (ARTAUD, 2006, p. 38, grifo do autor). Em busca dessa taticidade, dessa conjunção erótica, Artaud sonhou uma cena que atuaria “diretamente sobre o cérebro, como um reagente físico” (ARTAUD, 2006, p. 34): elemento perturbador, arrombador, desorganizador, elemento *informe* do pensamento.

Assim, não será mero casuísmo pensar a plasticidade como carne da cena. Figurino, cenografia, luz, sonoplastia, dança, gesto, são “limiares ou níveis” não de uma qualidade ou quantidade, mas de uma “realidade da sensação”, uma “vibração” formal (DELEUZE, 2007, p. 51). Assim, a plasticidade produz de fato *pensamento*. *Informa* concretamente um saber. Compõe, ainda que excentricamente, uma pedagogia. A plasticidade, como o reagente físico, pensamo-la diretamente da carne, diretamente da cena. Ou pensá-la é justamente entremear-se nessa plasticidade de sentidos (*sema*, *aisthesis*, *pathos*, *senno*), como bem aponta Didi-Huberman. Sua potência pedagógica, informe, excessiva, é arrombar tudo aquilo se interpõe à carne e à cena, pensando a cena sensivelmente, pelos seus próprios termos, pela sua própria materialidade, pela sua própria “tentação física”. Assim, a cena pensa por si. Pois onde mais o

pensamento provocaria um arrepio, onde mais incomodaria, onde poderia o pensamento assomar, somatizar, senão na carne? Senão em cena? Em termos plásticos, há então como que um contágio inter-corpóreo (corpos animados, animáveis e inanimados): corpo-espaço, corpo-objeto, corpo-luz, corpo-grafia, corpo-pintura, corpo-tecnologia, corpos invisíveis e invisibilidade encarnada (as forças pintadas por Bacon e encenadas por Artaud). A carne-pensamento enseja também, por isso mesmo, adentrar — fazer entrar, retornar — o *não-saber*, potência imanente aquém da linguagem, combustível de invenção e intuição: essa sua pedagogia, seu *entremeio* com a política e a história. A carne não é “alienada”. Pelo contrário: a carne-pensamento é plástica.

A carne seria, conseqüentemente, uma espécie de grau zero do corpo, porém um grau zero para sempre *informe*, sempre recarregado na dissolução, de onde o corpo pode afinal dizer-se: corpo. E que corpo? Sob quais *formas*? Como nas “poças” ou “rios” de carne imaginado por Bacon, o corpo enquanto carne agita-se diante de capturas figurativas ou fixas. O corpo deseja o trânsito, a cena. Esse é o enigma, ou melhor, o *segredo* da carne, seu poder de sedução, sua modulação entre o sumiço e o aparecimento, o extravio e a concatenação, o entrar e sair de cena: saberes elementares do teatro. Pensar, pois, é indissociável da carne. Nessa perspectiva e para fins de pesquisa, reduzir a carne somente ao termo “corpo” não daria conta disso que (intelectualmente) não fecha a conta. Na falta de melhor expressão, chamo-a aqui de *carne-pensamento*, justaposição linguística que sugere, possivelmente, sua dinâmica sensível, seu entrelaçamento com as forças do mundo.²⁰

²⁰ Algo parecido com o que Deleuze, a partir de Artaud, chamou mesmo de “corpo-sem-órgãos”, corpo *desorganizado*, reversível à potência da carne: “O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. Portanto, quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter *excessivo* e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena *carne*, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital” (DELEUZE, 2007, p. 52, grifos meus). Artaud apostou na desautomação do corpo e da linguagem como processo emancipatório nas múltiplas dimensões do ser: “Não Tem Nada Mais Inútil do q um Órgão” (ARTAUD, 2022, p. 54, tradução de José Celso Martinez Corrêa). Com isso, quis dizer que o corpo, antes da organização utilitária que a cultura e a civilização lhe dão, é campo flexível de intensidades e afetos, experimentação incessante, mutabilidade. Deleuze, junto a Guattari, propunham ir mais longe e desarticular os três estratos que vinculam e engessam o corpo a um sentido transcendental: organismo, significância e subjetivação: “Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre (...), substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação?” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11). Pode-se assim entender o corpo-sem-órgãos como insurreição somática contra os sistemas de sujeição e juízo sobre o humano (e inumano): hierarquia, moralidade, religião, colonialidade, escravização, racismo, totalitarismo, hipertecnologia, extração. Pode-se então entender também a carne-pensamento como um corpo-devir, um “corpo-teatro”, nos dizeres de Martha Ribeiro (2022) que operaria diante, e por entre, os sistemas que prefiguram o corpo em formas estáveis, sintéticas, “bem polidas”. Interessante notar que tal exercício radical de abertura de espaço, abertura de saberes, na medida em que é, por isso mesmo, delicado e violento, implica logicamente em prudência — sentido, plano, design, *forma* — para não sucumbir à catástrofe, à morte ou ao suicídio simplesmente: “O pior não é permanecer estratificado — organizado, significado, sujeitado — mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 23-24). Daí a pequena maquinaria do corpo-sem-órgãos efetuar-se em convívio, na conjunção de corpos que lhe dão algum alicerce, pervertendo por dentro as máquinas e narrativas indutoras de sentido universal; forma assim alianças,

Não à toa, se penso em carne me igualo ao boi, ao pet, nos igualamos todos, no limite, sob a ameaça do vírus, da bala, da bomba, do lixo. No amor, não é a carne que se perde. Segundo Foucault, perdemo-nos nela “porque no amor o corpo está *aqui*” (FOUCAULT, 2013, p. 16, grifo do autor). Ou seja, carne é essa irrecusável presença, essa sedução ou entremeio de formas e linhas de fuga, esse jogo intensivo entre semelhanças e dessemelhanças, profundidades e superfícies, como vimos em Bacon e sua carnação da tela, e Artaud e sua encarnação da cena.²¹

E o que seria então sua “contraparte”, como sugeri no início?

Se carne enquanto corpo, corpo enquanto carne, produz saberes múltiplos, capta forças do mundo, produz *pedagogia*, é porque de fato lida com outras forças insensíveis, sinuosas e insidiosas, operadas pelo capital. Se carne pensa de forma molecular, associativa, sensível; se inventa filiações simpáticas e transversais, é que há como que uma *sombra* da carne, um *duplo* da carne que a pressiona. Esse duplo opera por filiações subordinativas, *sintáticas* e *sintéticas*. Esse duplo incide igualmente sobre o corpo, que vira *soma*, instrumentaliza-se. Que seria esta instrumentalização? É Peter Pál Pelbart quem explica:

Os mecanismos diversos pelos quais se exercem esses poderes são anônimos, esparramados, flexíveis. O próprio poder se tornou pós-moderno. Isto é, ondulante, acentrado (sem centro), em rede, reticulado, molecular. Com isso, o poder, nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. (...) O poder já não se exerce desde fora, desde cima, mas sim como que por dentro, ele pilota nossa vitalidade social de cabo a rabo. Já não estamos às voltas com um poder transcendente, ou mesmo com um poder apenas repressivo, trata-se de um poder imanente, trata-se de um poder produtivo. Este poder sobre a vida, vamos chamar assim, biopoder, não visa mais, como era o caso das modalidades anteriores de poder, barrar a vida, mas visa encarregar-se da vida, visa mesmo intensificar a vida, otimizá-la. Daí também nossa extrema dificuldade em resistir. Já mal sabemos onde está o poder e onde estamos nós. O que ele nos dita e o que nós dele queremos. Nós próprios nos encarregamos de administrar nosso controle, e o próprio desejo já se vê inteiramente capturado. Nunca o poder chegou tão longe e tão fundo no cerne da subjetividade e da própria vida, como nessa modalidade contemporânea do biopoder (PELBART, 2007, p. 58).

Em outras palavras, assim como a carne-pensamento, excêntrica por natureza, o biopoder contemporâneo também se encontra em toda parte, dentro e fora do corpo, da pele, do sistema nervoso, do desejo, da potência criativa. O biopoder é igualmente *excêntrico*,

rizomas, linhas de fuga, desorientações, *excessos*. Daí, também, sua modulação empática ou simpática, seu sentido-*pathos* que assinalo a partir de Didi-Huberman.

²¹ A carne-pensamento assim conjuga, congrega o corpo não sem antes desagregar o que supúnhamos *eu*, ínfima partícula. Num circuito espiralado (jamais encerrado) cheio de rodopios, depressões, nódulos, dobras, paradas, retornos, guinadas, convulsões e circunvoluções, a carne — sentimento que é em todos os sentidos (*sema*, *aisthesis*, *pathos*, *senno*) — provoca abertura, saturação e contraste entre corpos, na medida em que opera plasticamente sobre o real, que por seu lado também a modifica, lhe avoluma, lhe dói.

entrelaçando-se nesse *entremeio*. E, pior, o biopoder se apresenta *pretensamente* plástico. Quantas vezes podemos confundi-lo com a carne-pensamento! Está como que encarnado nela, invaginado a ela. Assume *virtualmente* sua dimensão carnal. Assume-se como uma espécie de carne sintética, *carne digital*. Interpõe-se à carne-pensamento no que esta tem de mais sensível — quando a tentamos mesmo pensar sensivelmente, recuperá-la em sua *biopotência*, em sua proliferação de forças com o mundo. Isso deve ser princípio atuante numa *pedagogia do excesso*: não confundirmos a carne com o puramente abstrato que lhe concorre. Essa mesma carne que é, paradoxalmente, base da reprodução econômica — agronegócio, estética fitness, indústria pornográfica e sexual, racialização da mão de obra — e a um só tempo dissociada no regime contemporâneo de sujeição biopolítica em que o corpo se atomizou a ponto de virar entidade abstrata, máscara, perfumaria, maquiagem descarnada através de filtros e narrativas *prêt-à-porter*. Afirmo que essa razão biopolítica tem uma de suas modulações nas redes digitais. Nelas, se promove como que uma pura visibilidade e reprodutibilidade da carne, emulsionada num shake publicitário. Daí essa redução da carne a “pedaço de carne”, a vida nua, a “bioidentidade”:

Hoje, o eu é o corpo. A subjetividade foi reduzida ao corpo. A sua aparência, a sua imagem, a sua performance, a sua saúde, a sua longevidade. (...) É verdade que já não estamos diante de um corpo docilizado pelas instituições disciplinares, como há cem anos atrás; o corpo da fábrica, ou o corpo do exército, ou o corpo da escola. Já não é esta disciplina panóptica. Agora cada um de nós se submete voluntariamente a uma espécie de ascese, seguindo ora um preceito científico, ora um preceito estético. (...) Por um lado trata-se de adequar o corpo às normas científicas da saúde: longevidade, equilíbrio. Por outro, trata-se de adequar o corpo às normas da cultura do espetáculo, conforme o modelo da celebridade. Essa obsessão pela perfectibilidade física, com as infinitas possibilidades de transformação anunciadas pelas próteses genéticas, químicas, eletrônicas ou mecânicas; essa compulsão do eu para causar o desejo do outro por si mediante a idealização da imagem corporal, mesmo que isso custe o bem estar do sujeito, mesmo que isso o mutila, substitui facilmente a satisfação erótica por uma espécie de mortificação auto-imposta. O fato é que nós abraçamos voluntariamente essa tirania da corporeidade perfeita, em nome de um gozo sensorial, cuja imediatez torna ainda mais surpreendente o seu custo em sofrimento (PELBART, 2007, p. 60).

Ou seja, na medida em que o mundo se reveste de carnalidade a ser administrada e hiperconsumida, há hoje uma espécie de dessensibilização da própria carne pelo sujeito (ou pelo que ainda tomamos por sujeito). O “eu” contemporâneo pode “à vontade” administrar-se (fármacos de toda sorte, objetos de fetiche, saberes, próteses, *likes* de Instagram) e extrair da carne, moldando-a, a forma de seu prazer e desejo: corpo harmônico, assimétrico, belo, bizarro. A carne como *elemento* é plástica, e o corpo como *forma* é visto — é positivamente moldado para ser visto e gozado. Parece então haver aí uma cisão íntima — carne e corpo — e uma dicotomia exterior, paralela, entre o corpo e sua imagem, sua projeção não mais “bio”, porém

tecnobioidentitária. O que antes designavam *espírito*, ente apartado do corpo, parece ter se convertido irresistivelmente em tela luminosa.²²

Essa contraparte da carne é fundamental para se pensar uma pedagogia do excesso. Porque, se trabalhamos com o jogo entre visível e invisível, se corporificamos em cena uma tal dialética informe (ou sintomal), um tal entremeio plástico entre profundidade e superfície, devemos sempre mais levar em conta os sintomas sociopolíticos provocados pela virtualização em massa da realidade, sua produção de uma espécie de pura superfície digital que assola a nós e a nossos estudantes, egressos que são, em sua maioria, do ensino médio.²³

As simulações digitais, as tecnologias imersivas efetuadas por jogos e redes sociais ensejam, segundo Franco Berardi, a “criação generalizada de condomínios mentais: espaços isolados de compartilhamento de ‘simulamundos’, um processo de tecnorretirada do palco da história” (BERARDI, 2020, p. 202). Essa “patologização” das relações humanas ocorre *pari passu* a uma “espectralização” e “financeirização” das forças do mundo, segundo HAN (2018):

A *Internet das Coisas* produz novos fantasmas. As coisas, que antigamente eram mudas, começam, agora, a falar. A comunicação automática entre as coisas, que ocorre sem qualquer intervenção humana, fornecerá novo sustento para fantasmas. (...) A sociedade da transparência tem o seu lado avesso ou invertido. Ela é, de certa perspectiva, um *fenômeno de superfície*. Por trás ou abaixo dela se abrem *espaços espectrais* que se furtam a toda transparência. (...) O assim chamado comércio de alta velocidade em mercados financeiros é, em última instância, um comércio com fantasmas ou entre fantasmas. São algoritmos e máquinas que se comunicam entre si e que conduzem guerras. Essas formas fantasmagóricas de comércio e de comunicação vão “além”, como Kafka diria, da “força humana” (HAN, 2018, p. 97-101, grifos do autor).

Além da força humana, além da *carne humana*. E além de todo silêncio tátil, todo segredo sensível, todo tangível terreno. Aqui, um esperto poderia argumentar cinicamente: ora, se carne é de todo modo impensável, não seríamos, independente de lógica ou paixão que exerçamos no mundo, condenados invariavelmente ao fantasma, este que “atualizou-se” e faz

²² Segundo a citação do comunicólogo Baitello Junior, a “Espiritualização, aquela antiga ascese do corpo, mudou-se na Renascença para a figurativização, para a transformação da matéria em imagem. No entanto, esta visibilização do invisível meteu-se desde o início do século [vinte] em uma crise cujos contornos continuam obscuros. Trata-se da tentativa de exonerar o corpo não pela repressão, mas pela substituição: em vez do corpo humano, preferem-se as imagens do corpo” (KEMPER *apud* BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 61).

²³ É o pensador italiano Franco Berardi quem diagnostica: “A expressão ‘geração floco de neve’ se refere à fragilidade psicológica daqueles que cresceram na antroposfera digital: em faculdades, estudantes estão mais propensos a relatar que sofrem de problemas mentais e que se sentem bastante ansiosos com ideias contrárias às suas visões de mundo ou com eventos e notícias que questionem as expectativas neles artificialmente criadas pelo ambiente publicitário” (BERARDI, 2020, p. 202).

morada na atual sociedade de controle digital? Pois, se não tenho acesso à minha carne, se permaneço insensível a mim e ao outro e reproduzo ações, discursos e afetos antecipados por algoritmo (com que evidentemente não estreito laço carnal), é que não me foi permitido ontologicamente acesso ao mundo, à sua carne — esse *algo* inconcebível — daí, por consequência, à minha também. Um círculo perfeito de raciocínio, que predomina no discurso biopolítico do capitalismo neoliberal.²⁴ Se não tenho acesso à carne, se meu corpo é zero, faltoso, mera caixa de ecos fantasmáticos, preencho-lo com aditivos fungíveis: ideologias (*brandings*), afetos e corpos-objetos de consumo, que me orientarão, bem ou mal, no viver: *espaço-tempo solitário entre o desastre e a tragédia*.²⁵

Tudo “cega” por meio de uma superabundância visual; a propriocepção se esgarça, o aqui e agora — condição do teatral — se torna insensível. O mundo, se há, começa a partir de mim, *do que eu digo e faço*, pois eu mesmo sou ontológico em minha tecnobioidentidade comercializada no mundo. Então a história, que é carne em seu potencial plástico, torna-se pervertidamente manipulável, *carne digital*: o nazismo era comunista; não houve Holocausto; escravização é conversa pra boi dormir. Zero. E não é por aí, bem o sabemos. Nossa alienação é inquestionavelmente histórica; dá-se antes por bloqueio, coerção, adoecimento psicofísico, paranoia, desencanto, decorrências do circuito fechado que imobiliza os corpos num beco sem saída. E só funciona tal discurso — repetido por todos nós — porque o compramos e bancamos a ideia, não a briga: “sem chance, não há escapatória, é o jeito”.²⁶

²⁴ A teoria lacaniana visualiza o discurso capitalista como circuito fechado, que exclui qualquer laço social ou cruzamento: “No discurso do capitalista, o sujeito passa a ser reduzido a um consumidor, enquanto o objeto causa de seu desejo se torna um *gadget* — que ocupa a posição do outro” (BADIN; MARTINHO, 2018, p. 149). Segundo Quinet (2012, p. 57), “Esse discurso promove um autismo induzido e um empuxo-ao-onanismo, fazendo a economia do desejo do Outro e estimulando a ilusão de completude não mais com uma pessoa, e sim com um parceiro conectável e desconectável ao alcance da mão” (QUINET *apud* BADIN; MARTINHO, 2018, p. 149).

²⁵ Segundo essa lógica predominante, não há passado uma vez que inexistente futuro. Meu corpo não tem história porque não há, redondamente, história. É a “tecnorretirada do palco da história” mencionada por Berardi. Para alguns, talvez tenha havido a Bíblia num passado remoto, talvez o McDonald’s fora criado por geração espontânea. Só isso. Nem o presente é presença, já que toda e qualquer negatividade, toda alteridade (HAN, 2019), homogeneizou-se em pura pulsão e sequência gozo-escatologia-gozo (vejamos, quanto a isso, o poder masturbatório-visual do totalitarismo contemporâneo com suas *fake news* e imagens de ódio). Nem o presente é presença, uma vez que o próprio corpo é fantasmal: “De fato, o tempo presente tem se desdobrado em tantas dimensões e possibilidades que se esgarçou e esvaneceu, oferecendo um sem-número de vias de escape e fuga. A inflação das imagens é um dos aspectos desse fenômeno. A impressão de uma natureza transfinita inesgotável e sempre reversível do tempo é outra. O primeiro aspecto traz consigo uma crise no regime de visibilidade, uma vez que toda hipertrofia gera distrofia compensatória. Quanto mais imagens, menos visibilidade, e quanto mais visão, menos propriocepção, o sentido por excelência do aqui e agora, da corporeidade. O segundo aspecto traz consigo a perda do presente, pois tantos tempos presentes se apresentam em um curto tempo, sem que cada um deles tenha a oportunidade de se tornar ato, apenas remetendo para o outro, subentendendo e exigindo a rápida passagem em zapping para o próximo (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 60-61).

²⁶ Mark Fisher, no brilhante livro *Realismo capitalista* (2020), aprofunda essa discussão em termos culturais, trabalhistas, educacionais e psiquiátricos. Seu título denota a crença disseminada de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele. V. FISHER, *Mark. Realismo capitalista*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

E aí parece delinear-se o “x” da questão. Como vimos em Bacon, Artaud e Deleuze, existem *forças*, estruturas injuntivas sobre a carne-pensamento que produzem efeitos em nossa percepção de mundo; *formas* de significação alinhadas, ou em rede, que *excedem* nosso controle, tamanha sua disseminação e complexidade. Isso porque, como também vimos, tais estruturas de poder não têm mais centro definido ou oposição binária (como na sintaxe geopolítica da ainda quente Guerra Fria). São transparentes, são intangíveis, são *viróticas*.²⁷

Totalitárias que são, essas estruturas de poder digital embrutecem, são bestas. E diante delas, *dentre elas*, sob sua coerção e ingerência, acabamos por nos tornar igualmente, para Pelbart, sujeitos de uma “vida besta”. Um modo de existir que implica “esse rebaixamento global da existência, essa depreciação da vida, sua redução à *vida nua*, à sobrevida (...), estágio último do niilismo contemporâneo”, precipitando-nos a uma “vida sem forma [e] sem espessura” (PELBART, 2007, p. 61-62, grifo do autor). Uma vida, ao fim e ao cabo (e para utilizar lugares-comuns do teatro), *figurativa*, vida de *figurante* e não “protagonista”, praticantes de um “turismo existencial” (PELBART, 2007, p. 62). Vida apática, vida anêmica, feita não de carne

²⁷ Essa discussão não se encerra aqui, e creio reunir elementos para tese futura. De todo modo, ensaio a seguir uma possível abertura teórica em torno dessa injunção digital sobre a carne. Questiono-me se essas estruturas digitais não terão algum centro de comando, no fundo. Será que não operariam, paradoxalmente, a partir de uma *centralização e padronização cognitiva*? Enquanto estruturas articuladas, sua constituição deve ter lá um componente reversível, plástico. Alguma carne. Um nervo, uma *fibra óptica*, uma articulação que seja. Se nos torpedeiam com estímulos vindos de todos os lados, para todos os lados, é alarmante a consensualidade que promovem. Seria possível desarmar seu comando, não nos confundir com ele, mas *confundi-lo em si*, uma vez que a mensagem que disseminam multidirecionalmente é, em si, tão *direta*? Pois tais estruturas de poder digital têm a dureza do comando pavloviano: produzem estímulos perceptivos que operam repetidamente, *excessivamente*, através da hipnose autossugestionada de um smartphone. O que dizem no fundo (o que *dizemos* no fundo, de uma tela para uma tela) parece ser: “sou um slogan audiovisual, sou público, sou líder, *ainda que da pior espécie*”. Sob sua égide totalitária, esses poderes digitais, panópticos tardios — HAN (2017, p. 106) chamará o panóptico digital de *aperspectivístico*, sem ponto de fuga, sem centro —, não se diferenciam tanto do aparelho televisivo, cuja prerrogativa kitsch-consumista monopolizou o poder de propaganda até meados de 2000. Pelo contrário: liquefizeram-no ao inverterem o lugar de enunciação do espetáculo. Pulverizando seu gesto para dentro do corpo, nutrem-se do cotidiano no que este tem de mais chifrim: *Nudes*, memes, trolagens, gatos, *reels* escatológicos, dancinhas, *haters*, *fake news*, viagens, academia, pose no volante, comida, curtidas e biscoitagens, pela lógica perversa de um efeito imediato (um efeito ontológico, por assim dizer, efeito de *aparição*), esses fenômenos não se diferenciam (são como que variações de intensidade) de ativismos sociais genuínos como *black lives matter* ou o próximo incêndio na Amazônia, no Pantanal ou no Cocó. Tudo vira um clichê, uma síntese, um slogan, uma *questão de gosto*: o nível — e a representação — da indignação (HAN, 2018) tornou-se, com efeito, *estético*. A recombinação *ad infinitum* entre imagens, corpos e mercadorias, a reificação da vida humana em dados quantificáveis, a exploração econômica de estados e afetos negativos (angústia, insatisfação, raiva, culpa, desgosto, medo) produzem como que excitação suplementar num sistema de recompensas: daí a dimensão *pornográfica* da cultura digital, como diagnostica Han: “O capitalismo acentua a pornografização da sociedade, expondo tudo como mercadoria e votando-o à hipervisibilidade” (HAN, 2017, p. 59). Seria *excessivo* crer que tais fenômenos ocorreriam em virtude de uma pretensa *ontologia do sujeito*? Pois se o sujeito é “livre” como criador de sua tecnobioidentidade (seu conteúdo, sua densidade performativa), se ele se “autorregula” como “empreendedor de si mesmo” (HAN, 2023), seu discurso leva a supor, no limite, uma “autopoeisis” ilusória, uma autodefinição alienada, sujeita que é aos fantasmas digitais que lhe escapam: não sou influenciado, sou *influencer*; não sou entretido, sou *stand-up performer*; não sou instruído, sou *coach*; não sou vigiado, sou *delator*. Daí a perversão, a eficiência, a sedução, o irresistível poder anestésico de uma tela digital. Aqui não há espaço para ambiguidade, quanto mais dizer *não*.

mas de tela: Pelbart nos recorda a expressão usada pelos nazistas no campo de concentração: “Quando a vida [dos prisioneiros] era reduzida ao contorno de mera silhueta (...), eles os chamavam de *Figuren*. Figuras, manequins” (PELBART, 2007, p. 59).

Como fazer corpo frente a tal figuração em *Figuren*, tomando de volta para si a *Figura* de Bacon? Essa Figura, reconhece Deleuze, “se aproxima de Artaud em muitos pontos: [ela é] o corpo sem órgãos (desfazer o organismo em proveito do corpo, o rosto em proveito da cabeça): o corpo sem órgãos é carne e nervo” (DELEUZE, 2007, p. 52). Recuperar a carne e o nervo contra a tela digital, a cabeça em detrimento da *selfie*. E como captar essas forças do mundo, como revertê-las em plasticidade sensível, como encarná-las em cena, tramando para si um corpo em plasticidades? Talvez por essa *densidade* convivial²⁸ que o teatro promove. Talvez por sua “arcaica” convocação da *presença*:

Presença, presença, é a primeira palavra que ocorre diante de um quadro de Bacon. Essa presença poderia ser histórica? O histórico é ao mesmo tempo aquele que impõe sua presença, mas também aquele para quem as coisas e o seres estão presentes, presentes demais, que dá a cada coisa e comunica a cada ser esse *excesso de presença* (DELEUZE, 2007, p. 57, grifo meu).

Por essa “histeria da pintura” Deleuze defende não a histeria do “histórico”, e sim um “fazer ver a presença diretamente”, um apoderamento, efetuado pela pintura, “do olho pelas cores e pelas linhas [ao colocar] olhos por todos os lados”, ao colocar “diante de nós a realidade de um corpo [liberado] da representação orgânica” (DELEUZE, 2007, p. 58-59). Assim, Bacon não é pornográfico, na qualidade de “hipervisibilidade” e “transparência” que define o pornográfico para HAN (2017). Nesse colocar “olhos por todos os lados”, nessa transfiguração do olho em órgão “polivalente e transitório” (DELEUZE, 2007, p. 59), nesse “excesso de presença” Bacon parece, pelo contrário, liberar o olho do *imperativo da visão*, restaurá-lo à taticidade e a carne que o compõe; abrir o corpo às forças sensíveis e insensíveis do mundo, à mutação, ao refazimento em carne. Operação, com efeito, *antipanóptica*. Algo parecido com seu tratamento com a fotografia e o clichê. Em conhecida passagem de Deleuze, este afirma que a fotografia não é perigosa para a pintura moderna pelo *figurativo* que representa, mas pelo “reinar sobre a visão” que implica:

não se pode mais dizer que a renúncia à figuração, como jogo, seja mais fácil para a pintura moderna. Pelo contrário, ela está invadida, cercada pelas fotografias e pelos clichês que se instalam na tela antes mesmo que o pintor comece a trabalhar. Com efeito, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e

²⁸ V. Nota 11, no primeiro tópico, sobre a densidade do convívio para Dubatti.

virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna se necessário romper (DELEUZE, 2007, p. 19).

Esse rompimento com o clichê se torna tarefa tanto mais desafiadora no contemporâneo. Diante dessa hiperinflação de imagens promovida hoje pelo poder fantasmal das redes sociais e correlatos, como restaurar a carne-pensamento em tela, em cena? Como criar para si um corpo em plasticidades? Diante desse falso convívio entre avatares figurativos emulando nossa personalidade, dilemas e conquistas diárias; diante dessa cópula totalitária entre identidade digital (tecnobioidentidade) e identidade civil (bioidentidade), vibraria ainda, para utilizar a expressão de Kuniichi Uno, alguma “força de gênese” do corpo, sua carne? Seria possível a criação de um corpo por nascer, um corpo plástico, um “corpo-teatro”, um corpo-devir, um corpo em plasticidades? Para Uno, “A vida é esse corpo (...) desde que o corpo descubra em si a sua força de gênese. Desde que ele se libere de tudo aquilo que pesa sobre ele como uma determinação. É uma guerra à biopolítica” (UNO *apud* PELBART, 2007, p. 65). Uma guerra, poderíamos dizer hoje, às injunções digitais sobre a carne e *dentre* a carne. Uma guerra à violência do espetáculo midiático a que nos reduzimos, à pornografização total da vida. Uma operação de vida, *na* vida, como *profissão de fé*:

Quando Bacon distingue duas violências, a do espetáculo e a da sensação, e diz ser preciso renunciar a uma para atingir a outra, trata-se de uma espécie de declaração de fé na vida. (...) Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhes dá sua visibilidade. É nessa visibilidade que o corpo luta ativamente, afirma uma possibilidade de triunfar que não possuía enquanto essas forças permaneciam invisíveis no interior de um espetáculo que nos privava de nossas forças e nos desviava. É como se agora um combate se tornasse possível. A luta com a sombra é a única luta real. Quando a sensação visual confronta a força invisível que a condiciona, libera uma força que pode vencer esta força, ou então pode fazer dela uma amiga (DELEUZE, 2007, p. 67).

Talvez, para o exercício dessa gênese, para essa outra *ontologia*, para essa plasticidade da carne-pensamento em cena, para essa “luta com a sombra”, tenhamos sim que nos “informar”, porém por outra via: tornarmo-nos *informes*. Pois talvez seja esse o *entremeio* operado pela carne: encarnar, produzir — trazer à presença — as forças invisíveis. E a partir daí, então, excedê-las. Talvez haja aí o ensinamento sutil da carne. Talvez seja por aí, lentamente, tateando, que possamos intuir algum saber da plasticidade, alguma *pedagogia do excesso*.

EXCESSO

Quero construir uma imagem bem ordenada, mas quero também que ela resulte do acaso.

Francis Bacon, *Entrevistas*

Ainda acima qualifiquei o filme de Buñuel como “anárquico”. Vale aqui uma revisão crítica desta palavra, pois creio também delinear-se a partir dela uma possível pedagogia do excesso. Como *excesso* não tem lados, começarei definindo “anarquia” por negação (tornar a palavra côncava, esvaziá-la, abri-la ou maltratá-la como Bataille faz às imagens) para só daí aplicar um volume. Assim a palavra enlouquece e expõe sua plástica. Que *forma* virá não sei bem.

Dizemos no senso comum “anárquico” a tudo que cheira a bagunça, caos, coisa desarrazoada, sem-pé-nem-cabeça, alucinada (daí também *vertiginosa*); um dicionário virtual me apontou, por igual, o sinônimo “babélico”. Achei curioso, pois que Babel (e aqui não entrarei em considerações teológicas), ainda que denote ininteligibilidade, sempre me fisgou por sua conotação labiríntica, quando não de mistura pastosa, massa, coisa que pega: Babel plástica. Pois não é Barthes que se refere a uma Babel feliz? O leitor, em sua entrega de prazer ao texto — entrega carnal portanto — aciona não a Babel da punição, mas da erótica: “coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*” (BARTHES, 2006, p. 8, grifo do autor).

Há sedução aí. Por outro lado, anarquia, mais que babel, assombra (adensa, dá volume) também como dimensão fracassada da história humana, não sem conservar no vocábulo certa resistência que me agrada.²⁹ Anarquia não é boba. É coisa adulta de criança. Já que pouco passa aqui impunemente, anarquia foi acolhida de modo racional e racionado, algo próximo a um conceito desoperativo, ou melhor, *inutensílio poético*.

²⁹ Opto por anarquia, que conserva a etimologia grega “sem governo” ou “pelo próprio governo”, e não Anarquismo, “organização” histórica composta por várias matrizes. Segundo Norberto Bobbio, “Na sua [matriz] rejeição, o Anarquismo não teve sucesso até hoje, provando com isso que sua verdadeira essência [...] é a de um movimento de rebeldia de perspectiva imediata, e, também, de uma parte, expressão de exigências utópicas e, de outra, expressão das condições de alienação do mundo intelectual pequeno-burguês das sociedades mais evoluídas, estranho aos grandes conflitos sociais do neocapitalismo mas ao mesmo tempo participante deles” (BOBBIO, 2000, p. 28). De todo modo, anarquia ou anarquismo, o certo é que a força da palavra e o que designa expõem fraturas sensíveis da sociedade capitalista. No Brasil, pode englobar desde os movimentos sindicais do começo do século XX às revoltas estudantis na ditadura empresarial-militar dos anos 1960-70, passando por ligas comunitárias e campesinas como o MST até, para alguns estudiosos, o início das ondas gerais de protesto em 2013.

Cato o termo “inutensílio”, por sua vez, do poeta mato-grossense Manoel de Barros,³⁰ cuja obra impõe um trabalho disruptivo sobre o léxico da língua brasileira. Manoel dedicou-se a encontrar semelhanças informes entre “documentos” que colhia do Pantanal: árvores, rãs, pedras, homem. Sua meta (ou antimeta) “era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo que use o abandono por dentro e por fora” (BARROS, 1997, p. 7). Manoel é um batailliano e o contrário também se aplica (embora os autores jamais tenham se conhecido em vida). Eu diria que, como o surrealista (ou para-surrealista),³¹ Manoel imprime um trabalho dis-lexical ou trans-lexical na língua: faz a língua trabalhar delirando. Desse modo, pelo paradoxo, Manoel contorce o signo até que este exponha a *sensação* que potencialmente o atravessa e *informa*. O poeta, excedendo a linguagem, faz a linguagem exceder a si mesma, e desse modo efetua como que um “calote semiótico” (BERARDI, 2020, p. 150) na gramática, inutilizando-a de dentro, anarquizando-a.

E o que tal calote, em sua potência imaginativa, implica em termos políticos e pedagógicos? Segundo Berardi, “Na era do capitalismo, a economia tomou o lugar da gramática universal que perpassa os diferentes níveis de atividade humana: a própria linguagem é definida e delimitada por sua *liquidez* econômica” (BERARDI, 2020, p. 150, grifo meu). Porém, no entender do filósofo, “Mesmo que a comunicação social seja um processo limitado, a linguagem não conhece restrições: sua potência não é restringida pelos limites do significado” (BERARDI, 2020, p. 150). A poesia, segundo o autor, seria uma das operações disruptivas sobre a ordem sintática (gramatical e política), daí sua anarquia elementar:

A poesia é o *excesso da linguagem*, o significante libertado dos limites do significado. A ironia, forma ética do *poder excessivo da linguagem*, é o jogo infinito de que as palavras participam para criar, para ignorar e para embaralhar o sentido. Poesia e ironia são ferramentas para o calote semiótico, para a libertação da linguagem dos limites do endividamento simbólico (BERARDI, 2020, p. 150, grifos meus).

Manoel de Barros liberta a linguagem através do calote, arrombando a palavra em sua força de gênese, retirando-a desse “endividamento simbólico” justamente pelo excesso plástico de imagens que convoca numa lógica quase barroca, aberta, *sintomal*. Assim, faz abrir toda uma dinâmica intravizível da linguagem; a escrita, que é imagem sequenciada, “líquida”,

³⁰ Verso original: “O poema é antes de tudo um inutilensílio” (BARROS, 2010, p. 174).

³¹ Bataille possuía críticas severas ao movimento surrealista, do qual foi “expurgado” por André Breton, em fins dos anos 1920, face a sua radicalidade de pensamento. A própria revista *Documents* possui passagens virulentas em que desanca os artistas do movimento. Isso não impede de considerá-lo, para todos os efeitos, como um “para-surrealista”, pelas semelhanças (informes) de procedimentos artísticos com aqueles.

tropeça e se avoluma como um calo no dedão do pé. Vira sintoma. Vinculado à linguagem, o sintoma (mais uma vez deslocado do sentido clínico) é proposto por Didi-Huberman como categoria crítica ao se pensar a história da arte; podemos aplicá-lo igualmente aos terrenos aqui investigados: não só à cultura visual mas ao discurso verbal e textual. O sintoma desarticula a compreensão totalizante do saber centrado no signo conectivo, invertendo sua proposição: como se lê (e se é lido) *carnalmente* por uma pintura? Um filme? Uma fotografia? Um poema? Diz Berardi que “O signo conectivo se recombina automaticamente na máquina da linguagem universal: a máquina digital-financeira que codifica o fluxo existencial” (BERARDI, 2020, p. 20). Esse fluxo, porém, não sendo sensível, torna-se automático e irrefletido: “A palavra é conduzida para esse processo de automação, de modo que a encontramos congelada e abstraída em meio à vida esvaziada de empatia de uma sociedade incapaz de solidariedade e de autonomia” (BERARDI, 2020, p. 20). Ou seja, a anarquia (ou inutensílio) é sintomal na medida em que trata a imagem ou palavra como forma concreta, como abertura de um volume para fora desse “processo de automação” abstrato — como fratura dessa lógica conectiva. A imagem e a palavra, então, não são tomadas apenas por superfície (de tela, de papel) que “narra uma história” através de símbolos fechados ou inteligíveis:

onde o símbolo reúne, o sintoma divide. (...) Se o símbolo se transmite por tradição — humanista, por exemplo —, já o sintoma migra e perfura o dado tradicional através de um “acidente anacrônico” (...). Se o símbolo depende de uma conformidade das imagens e dos discursos, já o sintoma revela diferenças, falhas, conflitos, incomensurabilidades. Se o mundo dos símbolos assume a coerência da sua unidade, já o mundo dos sintomas põe em jogo uma diversidade inesperada de montagens e heterogeneidades. Se o símbolo nos inclui no mundo englobante de uma vasta infraestrutura cultural na qual cada um pode se reconhecer, já o sintoma faz surgir, como que à socapa, elementos perfurantes que inviabilizam, localmente, uma identificação (DIDI-HUBERMAN, 2022, p. 19-20).

O sintoma é a carne aberta feito inutensílio — *inorgão* — que faz teimar nessa superfície organizada possivelmente um excesso, produzindo assim — na e pela superfície — fundura de carne. Pensar e dar a ver palavras, imagens, formas ou figuras por sintomas, aberturas; pensar o entrelaçamento sensível entre o figurativo e o informe, o narrativo e até mesmo o *nonsense*, é perfurar o saber em si, é revertê-lo em carnalidade plástica. É também reabilitar o teatro como saber que se produz por paradoxos, impurezas, imprevistos, migrações espaço-temporais de sentido. Como a metástase, que perturba o organismo *do* organismo e não tem centro definido (é o excêntrico, é o migrante, é o mambembe), o teatro pode fazer essas

mesmas estruturas de poder — que também nos informam, também nos excedem — excederem-se a si próprias até enlouquecerem: até mudar de figura.

Assim, penso que o calote da linguagem insinua a potência de uma tal pedagogia do excesso, pela lógica disruptiva que *informa* sobre códigos fixos.³² Enunciar uma aula deveria aproximar-se, nesse sentido, da *carne da poesia*, do excesso sensual dos significantes embaralhados pelas sensações. Pensar a aula como o poema de Barros, pleno de vitalidade e ironia: aí o desafio. A vertigem do professor em conjunção à do aluno, e não necessariamente a veiculação de um saber vertical, em conexão subordinativa, ou mesmo a vertigem *per se*, que soçobriaria em pasta sem vida. Mais uma vez o excesso, o inutensílio, o desarranjo potencializado em gênese através da carne, pode promover o encantamento dessa aula plástica:

Os códigos implicam a exatidão dos signos linguísticos: conexão. Compatibilidade, consistência e exatidão sintática são as condições da funcionalidade operacional dos códigos. Os códigos são linguagem endividada. A linguagem só consegue cumprir seu propósito conectivo se puder especificar a consistência sintática. As sobras são a *remise en question* [questionamento] da infinidade da linguagem, o desarranjo da consistência, a reapresentação do horizonte da possibilidade. É esse excesso que toma parte no jogo da conjunção (o jogo de corpos em busca da construção de sentido a partir de *qualquer tipo* de sintaxe), e não do jogo pré-formatado da conexão (BERARDI, 2020, p. 149-150, grifos do autor).

Assim, interessa sobretudo as intensidades, manobras e excessos que o inutensílio anárquico efetua na (e pela) linguagem. Pois creio que é pelo inutensílio (não-orgão, inorgão, sintoma) que desautomatizamos a instrumentalização e significação da carne-pensamento, descentralizamos o objeto do olhar totalitário, seja na modulação biopolítica, tecnofinanceira ou semiótico-cognitiva apontada por Pelbart e Han e que Berardi igualmente vem assinalando. Percebo que o neoliberalismo contemporâneo é o angu (a papa, a gororoba, a geleia, o excesso em sua modulação insensível) disso tudo. Pois sim. Anarquia é necessariamente libertária na medida em que também guarda o direito de sermos inúteis, como o Bartleby que diz não.³³

Ora, é Bataille novamente que aponta para essa perturbação fundamental entre excesso e utilidade, negatividade e produção. N’*O Erotismo* (2014) o pensador provoca:

³² Daí, este excesso sensível expor criticamente as operações abstratas do imaginário operadas pelo biopoder. Tais operações do biopoder, “invisíveis”, provocam uma insensibilidade generalizada: de mim em relação ao outro, do comum em relação à política. Esta então passa a simular, e tão-somente simular, uma plasticidade tanto mais “sensível” quanto instrumental. Daí a captura das forças de gênese, pelo biopoder, que soçobram em apatia e partidarismo totalitário. Com efeito, o digital carrega um grau de sensibilidade que, paradoxalmente, tende à insensibilidade.

³³ Referência a novela homônima de Herman Melville (1819-1891). Bartleby, escrivão de Wall Street, quando solicitado a realizar qualquer tarefa, apenas pronuncia enigmáticamente: *I would prefer not to* (eu acho melhor não).

Por definição, o *excesso* está fora da razão. A razão se liga ao trabalho, liga-se à atividade laboriosa, que é a expressão de suas leis. Mas a volúpia zomba do trabalho, cujo exercício, já o vimos, é aparentemente desfavorável à intensidade da vida voluptuosa. Em relação aos cálculos em que a utilidade e o gasto de energia entram em consideração, mesmo se a atividade voluptuosa é tida por útil, ela é *excessiva* em sua essência. Ela o é tanto que, em geral, a volúpia prescinde de algo que a siga, que ela é desejada por si mesma, e no desejo do excesso que a constitui (BATAILLE, 2014, p. 195-196, grifos do autor).

E n' *A noção de dispêndio* que precede *A parte maldita* (2016a), o pensador insiste em conceber o estatuto do homem como princípio mesmo da perda, do improdutivo, da consumação, invertendo (ou pervertendo) a *doxa* da produção econômica, da conservação e aquisição de bens que à sociedade daria fundamento. O ápice da realização humana em Bataille é justamente o *inútil*, o excesso efetuado pelo luxo (a semelhança informe entre as joias e os excrementos que aponta), pela luxúria (o coito ou sexo não reprodutivo, os estados orgíacos), pelos jogos de competição e cultos (o louvor ao excesso sacrificial na imagem da crucificação) tendo como pano de fundo a própria “realização inútil e infinita” em que consiste o universo. Bataille assinala então as produções artísticas, que divide em duas grandes categorias.

A primeira “é constituída pela construção arquitetônica, pela música e pela dança [que comportam] dispêndios *reais*”. Por outro lado, a escultura e a pintura, “sem falar da utilização dos locais para cerimônias ou para espetáculos, introduzem na própria arquitetura o princípio da segunda categoria, o do dispêndio *simbólico*” (BATAILLE, 2016a, p. 23, grifos do autor). Este dispêndio simbólico que constitui a segunda categoria abrange a literatura e o teatro, cujas formas “provocam a angústia e o horror [como também] o riso” (BATAILLE, 2016a, p. 23). Afinal a poesia, forma máxima de dispêndio, se aproxima ainda mais da vida material e parece operar como entremeio mesmo de todas as outras expressões:

O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de *sacrifício*. É verdade que o nome poesia só pode ser aplicado de modo apropriado a um resíduo extremamente raro disso que correntemente serve para designar e por falta de redução prévia, as piores confusões podem surgir; ora, é impossível, numa primeira e rápida exposição, falar dos limites infinitamente variáveis entre formações subsidiárias e o elemento residual da poesia. É mais fácil indicar que, para os raros seres humanos que dispõem desse elemento, o dispêndio poético deixa de ser simbólico em suas consequências: assim, em certa medida, a função de representação empenha a própria vida daquele que a assume. Ela o consagra às mais decepcionantes formas de atividade, à infelicidade, ao desespero, à busca de sombras inconsistentes que nada podem oferecer além da vertigem ou do furor. Frequentemente só pode dispor das palavras para sua própria perda, é obrigado a escolher entre um destino que transforma um homem em rejeitado, tão profundamente separado da sociedade quanto os dejetos da vida aparente, e uma renúncia cujo preço é uma atividade medíocre, subordinada a necessidades prosaicas e superficiais (BATAILLE, 2016a, p. 23, grifo do autor).

Para além dessa negatividade trágica em Bataille, para além do sacrifício literal — a autoimolação, a morte — que a atividade poética pode ocasionar, o sentido de *perda* a que ela se associa é justamente libertador como criação. Ora, perder é extraviar-se, é encontrar rumos imprevisíveis da carne-pensamento: é o vir-a-ser *informe*, o vir-a-ser *sintoma*. É fazer para si, quicá, um corpo em plasticidades, uma carne-inórgão. Perder é exceder-se, é tomar a si como forma aberta e em trânsito: forma plástica para sempre esboçada. É abrir-se afinal para a *chance*. É com efeito a “vontade de chance” que Didi-Huberman identifica no pensamento de Bataille quando formula sua “dialética sintomal” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 364). Se essa tragédia batailliana aponta para algo com que possamos trabalhar em termos pedagógicos, é justamente a essa *alegria trágica* ou “cruel alegria” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 369) que empresta à arte sua voluptuosidade, sua eloquência “caloteira”, sua força transgressora de inutensílio, como também sua rara beleza, tantas vezes acidental.

E então voltamos à interrogação crucial: se necessariamente libertária, se invariavelmente excessiva, a carne e a poesia como inutensílio poderiam, assim, promover uma pedagogia? Antipedagogia que fosse, “anarcopedagogia”? Não me intimo a teorizar nesse diapasão. De todo modo, afirmo que, no meu entender, “pedagogia anarquista” é redundância. Por outro lado, se pretendo delinear aproximações entre teatro e ensino, ou mesmo dar a ver *possíveis* pedagógicos em teatro, proposições que derivem do teatro e vice-versa — como preferirem —, falaria nesses termos: ambiciono uma pedagogia do excesso, um modo de proceder que nasça necessariamente da carne-pensamento e opere plasticamente no espaço, entre os corpos. Seguindo a leitura de Bataille por Didi-Huberman, podemos dizer que esse espaço plástico da sala de aula “não deve mais ser concebido como finito ou infinito, forma *a priori* ou construção *a posteriori* (...), ele deve ser *experimentado*, nos dois sentidos da palavra ‘experiência’, na vertigem, na sequência sem fim, sempre imprevisível, de seus *acidentes*, de suas ‘descontinuidades’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 362, grifos do autor). O instante em que se dá essa poesia encarnada, essa lição sensível e descontínua em aula, é o instante mesmo do acidente, sua soberania. O acidente, o imprevisível ou a chance, o sintoma, o informe, o inórgão, a trágica e erótica alegria poética, como queiramos nomeá-lo, é justamente a contraparte negativa — côncava — da exuberância do saber:

Ora, longe de ser uma pura e simples falta de saber, esse “não-saber” deve ele próprio se pensar dialeticamente: deve se pensar através dessa *exuberância do saber* (...). E as consequências dessa *atividade* exuberante, dessa generosidade ou dessa voracidade quanto ao saber, as consequências dessa perpétua *dialética generosa da falta* nunca

deixarão de se expressar (...) através das palavras da “abertura”, da “queda”, do “sacrifício”: o *não-saber abre*, mas o que ele abre é uma “ferida”, uma ferida no objeto do saber, no sujeito do saber, uma ferida generalizada que faz com que o próprio *saber se abra*, se cinda, se dilapide (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 376, grifos do autor).

O *não-saber* faz com que o próprio saber se abra e se exceda. Imagem do pensamento, promove como que uma ferida visual: o olho, *forma* fechada do saber, é enfim cindido e eviscerado. Essa ferida, sendo plástica e violenta, é como que a pedra de toque da sensação.³⁴ Daí a abertura infinita de possibilidades que o teatro, a poesia, a pintura promovem. Daí sua anarquia constitutiva. Daí Bataille crer numa soberania do “não-saber” e do acidente. Daí também a “vitalidade do imprevisto” que Francis Bacon tanto defendia:

Você sabe, no meu caso, toda a pintura — e quanto mais velho fico, mais isso é verdade — é fruto do acaso. Bem, eu prevejo em pensamento, prevejo a imagem, mas dificilmente ela será feita como tinha sido prevista. Ela se transforma em decorrência da própria pintura. Eu uso pincéis muito grossos, e, por causa disso, muitas vezes não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são muito melhores do que se seguissem estritamente minhas ordens. Isso seria obra do acaso? Talvez alguém dissesse que não, porque acaba tornando-se um processo seletivo que começa com uma coisa imprevista selecionada para ser preservada. A pessoa, é claro, procura conservar a vitalidade do imprevisto, mas preservando também a continuidade (SYLVESTER, 2007, p. 16-17).

A *continuidade*, portanto, é o que exige uma pedagogia em termos práticos: a uma aula segue outra, a um ensaio segue outro, a uma cena outra, a uma pincelada outra, a um poema outro, a uma forma *outra*. Ressalvo que tal continuidade não obedece à lógica conectiva da gramática econômica apontada por Berardi. Pelo contrário: a continuidade do excesso poético usa da repetição como “calote” do interior mesmo dessa máquina semiótica. Assim, tomado ao pé da letra, o inutensílio se reveste da aparência, apenas, de inutilidade. Pois levando em conta o senso comum brasileiro, a deficiência de políticas públicas e, acima de tudo, a cafetinagem exercida pelos economistas e conglomerados empresariais, poderíamos afirmar que o que fazemos em arte, comportamento, pensamento e pedagogia é redondamente inútil. Porém, o inútil fazer e ser artista, o inútil ensino público, a inútil arte na inútil escola e mais-que-inútil universidade, são tomados aqui como formas plásticas diante (e de dentro) de um capitalismo abstrato por excelência: in-utilizar é perverter o uso, é calotear, anarquizar continuamente.³⁵

³⁴ Bataille, nas linhas iniciais d’*O erotismo*, manifesta em clássica sentença: “Do erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 35). Assim, a percepção aguda do instante dessa experiência em sala de aula pode ser a imaginação mesma da morte, ou do limite, da tensão entre vida e morte.

³⁵ Podemos relacionar essas ideias ao que Giorgio Agamben conceitua por *profanação*. Ali, nos aponta para o significado do “Improfanável” que o capitalismo, erigido como religião, criou para si atualmente: “a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente Improfanável” (AGAMBEN,

Longe de mim, reforço, estabelecer um programa ou produzir conhecimento positivo. Não há axioma aqui. Não há controle superior. Além disso, a vaidade do pedagogo (que arroga um saber) não deveria situar-se acima ou centralmente, sequer a do aluno. Agir desse modo, antecipando o iluminismo de um e o niilismo do outro, resulta logicamente em um plano de trocas reativas e blasés. No meu entender, o ensino abre sentidos múltiplos, excesso de movimento (emoção), espaços intensivos e acidentais (sala, palco, cidade) em que a linguagem se adensa em carne, destrava sua virulência poética (seu inutensílio), como também a náusea, o confronto pedagógico; um mal-estar que é gerido, ou deveria ser, coletivamente. E isso acontece *a partir* das pessoas ali envolvidas, e em seguida *apesar* delas, no instante, no imprevisto — no informe.³⁶

Por que a desusada anarquia como fundamento dessa pedagogia? Porque é evidente que, por mais tentador que a ignorância nos leve a crer e aplicar costumeiramente, não há como exterminar, bloquear, cancelar, subtrair, denegar qualquer palavra (que dirá pessoa) da suposta origem, do que ela fez florescer e enlaçar, bem ou mal, com e no mundo. Porém, na vertigem do pensamento, contorcê-la, abri-la, torná-la côncava, à anarquia, torna-se válido, quando mais não seja pelas aberturas de saber que promove ao incorporar temas, imagens, autoras e autores

2007, p. 71). Sua profanação é um ato de resistência imaginativa contra os poderes de injunção (sobre a linguagem, sobre o corpo, sobre o uso dos objetos) exercidos pelo capital. Profanar é “restituir ao livre uso dos homens” uma coisa que fora consagrada para fora da “esfera do direito” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Quando Agamben afirma haver “um contágio profano, um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado” (AGAMBEN, 2007, p. 66), põe em cena um *jogo tátil* e inédito entre as separações como que “metafísicas” dos lugares de poder (preto e branco, escravo e algoz, operário e patrão, aluno e professor). Esse jogo, esse *excesso*, essa *abertura* é pedagógica, pois profana as oposições entendidas como intocáveis, assim como os saberes tidos como fixos. Com efeito, profanar é *erotizar* o Improfanável, torná-lo carne, plasticidade. A força do inutensílio, portanto, é profanar os poderes *de dentro*; promover a abertura do saber pelo *não-saber*, imprimir como que uma ludicidade prazerosa dos valores e formas estáveis da cultura. As práticas pedagógicas e artísticas, a meu ver, estão em constante tensionamento com tais saberes e “não-saberes”, imprevistos e continuidades. Assim são as crianças, que “brincam com qualquer buginganga que lhes caia nas mãos”, transformando em brinquedo o que “pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias” (AGAMBEN, 2007, p. 67). Novamente aqui se delinea a poética de Manoel de Barros como um calote profanador da gramática: “fazer brinquedos com as palavras”, “fazer coisas desúteis” continuamente, excessivamente, plasticamente. V. AGAMBEN, *Giorgio. Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

³⁶ A iconoclastia, o *nada* de Barros e Bataille, assim como o Bartleby de Melville, é escrever para sempre zero: Ø. Uma vez que, paradoxalmente, é pelo Ø que praticamos o excesso. Que pode ser o Ø em torno do qual esta pesquisa parece *informemente* gravitar? Ø é a grafia impossível do excesso: não necessariamente seu oposto (excesso não tem lados), mas sua pedra de toque. É justamente o impossível significado do *informe*, ou sua *potência*. A representação do *inutensílio*. O *calote* na gramática financeira. O *sem-governo* da anarquia. A *dissecação* do olho abstrato que tudo subjuga de cima. Sua outra abertura, baixa, em *carne-pensamento*. Ø é a *carnação* do fantasma. O *sintoma* em Didi-Huberman. A *presença histérica* em Bacon. O não-órgão, inorgão ou órgão provisório de um corpo em plasticidades. O *reagente físico* em Artaud. *Captar a força* em Deleuze (a sensação que o *atravessa*). Ø é o *intravisível* da visibilidade e da visualidade. O *entremeio* da superfície e da profundidade. A *excentricidade* e o paradoxo. E o sinal inquietante de que não há síntese possível entre as forças do pensamento que esta pesquisa convoca. Ø é o *blackout* teatral que não subtrai a luz da cena: pelo contrário, é *luz em potência*, seu maior grau de resistência. Forma por vir, Ø é *plástico*.

de espaços e agendas distintas (como numa pesquisa, numa aula, num teatro). E pelo excesso de força no presente que ela, palavra ultrapassada, faz *passar*, ou melhor, faz *abrir*.³⁷

Daí também que anarquia recupere potencialmente algum calor que invisto sobre o passado e que retorna transfigurado no presente: anarquia é o desgoverno dos sentidos, “pelo seu próprio governo”. Pois contraponho às formas autoritárias de governo, seja de um ciclope corporativo, seja do panóptico incrustado no “cérebro social”,³⁸ a anarquia subterrânea da carne-pensamento como força pedagógica — força de escritura, perturbação, *excesso* da linguagem. Pois assim parece ocorrer no contemporâneo: os termos dançam e se plasmam sob a transparência do ovo da serpente. Anarquia vira Ancap.³⁹ *Fake news* combatem *fake news*. O poder acorre e joga no playground da psique. Aqui se trava uma disputa sobre a plasticidade do mundo, uma campo de batalha do sensível.

Nós também jogamos. Multipliquemos.

Mas só depois.

Primeiro a gente zera. Continuamente.

³⁷ É que hoje, como vimos no tópico anterior, parece não haver presença no “presente” digital. Falamos cotidianamente com robôs ou através deles. Se a sociedade de controle semiótico-cognitivo impõe uma conexão perpétua da experiência comum, sem interrupções, sem negatividade (o automatismo do robô sintetiza as complicações afetivas de uma comunicação direta com meu igual); se há uma hipervisibilidade do mundo que eclipsa, à força de sua positividade, a mim e ao outro, toda e qualquer presença acaba por ser eliminada do “presente” digital.

³⁸ O cérebro social, para Berardi, aponta para essa *outra* plástica perversa operada pelo digital: “Em sua configuração atual, o intelecto geral está fragmentado e foi desprovido das capacidades de autopercepção e de autoconsciência. Só a mobilização consciente do corpo erótico do intelecto geral e a revitalização poética da linguagem poderão abrir caminho para o surgimento de uma nova forma de autonomia social” (BERARDI, 2020, p. 14).

³⁹ Sigla para anarcocapitalismo, corrente ultraliberal de extrema direita que ganhou relevo na última década, propondo a privatização indiscriminada das relações econômicas. Estreita com o Anarquismo histórico somente a ideologia antiestatal.

OLHO

Não quero ver coisa alguma. Não quero que as coisas me vejam.

Oscar Wilde, *Salomé*

Furar um globo ocular não deve ser tarefa simples. É preciso decidir a correta direção do gume, a intensidade da pressão sobre o cabo, a escolha entre vazar o globo pela superfície ou enfiar a lâmina de uma vez até o fundo etc. Além disso, quase sempre se corre o risco da reação violenta da vítima. Portanto, tal ato não pode ser irrefletido ou puramente impulsivo: exige uma *pedagogia*, um *saber de corte*. Cortar um olho, assim, importa mesmo um estilo e uma *continuidade*. No fim, resta a obra visível: a polpa à mostra parece indicar que o olho é mais violento pelo que contém que o próprio ato de cortá-lo. Esse “tocar o nervo da fobia” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 87) que a imagem do olho de Buñuel promove, seu uso central (ou excêntrico) nessa pesquisa, nasce portanto de angústia legítima, como que sob *pressão* interna e externa: parece que esse olho que me lê agora me leu desde sempre.

Neste tópico, ao analisar mais profundamente *O cão andaluz* e o contexto em que o filme se deu, desejo investigar que deslizamentos são possíveis entre as dimensões de realidade e aparência que essa obra enseja, uma vez que tem na visualidade sua condição de existência. O que isso nos ensina sobre uma pedagogia do excesso, que busca ampliar a imagem visual e captar outras forças sensíveis pelo corpo, forças que produzem igualmente *saberes*? O que a metáfora de Buñuel põe em jogo como carne-pensamento?

Como na aparente anarquia com que se estruturam os sonhos, *O cão andaluz* se orienta por composições aleatórias, acidentais, dotadas porém de reversibilidade metafórica: em um de seus quadros, sexualidade, gênero e morte se interpenetram na correspondência visual entre seio feminino e expressão moribunda do homem que o toca. Quase três décadas o separam dos primeiros experimentos cinematográficos de Georges Méliès, que junto a Sigmund Freud inauguram a dupla aurora do século XX na Europa, aquele através de um cinema “em estado bruto”, depositário dos vaudevilles, ilusionismos e números mágicos; este através da escavação do diabólico (porque imprevisível, carregado de forças contrárias) inconsciente humano pela psicanálise. Curioso notar, nesse sentido, que Méliès, em suas *féeries*⁴⁰ cheias de engenharias de palco mirabolantes, cenografias móveis e trucagens ópticas, fazia correr aos olhos

⁴⁰ Literalmente, conto de fadas. Designa gênero teatral ou cinematográfico, de caráter fantasioso, que combinava acrobacias, pantomima, dança e música com sofisticados efeitos mecânicos e visuais.

desaparições, explosões, mutilações e metamorfoses do corpo humano as mais variadas (como no caso de *Les illusions fantaisistes*⁴¹ que reproduz o número de prestidigitação *Le décapité récalcitrant*), porém com inalterável verniz burlesco, se não pueril.⁴²

É precisamente aí que Arlindo Machado identifica alguma perversão infantil na base das visualidades que Méliès projetava, o que lhe permite afirmar que câmara e divã buscavam “realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito” (MACHADO, 2005, p. 36). Um paradoxo elementar opera aqui, e fornece mais uma entrada na compreensão do que viria a ser possivelmente uma pedagogia do excesso. Ora, se câmara e divã estão a serviço do delírio, não consistiriam, em última análise, em brinquedos inúteis, *inutensílios*? Se cinema e psicanálise nascem como ciências anárquicas, ou melhor, “máquinas e métodos” oscilando entre o positivismo e a anarquia (o “irracional” nos dizeres de Machado), sua função não seria justamente dar vazão a esse excesso da carne-pensamento, a essa plasticidade, a possibilidade de adentrar em âmbitos tidos como “irracionais”? Daí que *O cão andaluz* imprima nesta pesquisa uma primeira grafia do impossível, esse excesso sensível presente em alguns dos meus trabalhos e que também foi tema recorrente em sala de aula.

Seguindo a discussão entre Méliès e Freud, ou melhor, na transferência entre fantasmas psíquicos para a tela e a elaboração dos sonhos pelo inconsciente, Machado percebe uma semelhança inquietante, ou *informe*.⁴³ Ambos procedem, seja na “gruta-útero” espetacular de uma sala de cinema, seja na intimidade especular de um consultório, a um “trabalho de mascaramento do desejo” que “se exhibe abertamente como *sintoma* de alguma inquietação maior, mais perversa ou selvagem, que ameaça vir à tona com sua louca emergência” (MACHADO, 2005, p. 38-39, grifo meu). Tanto na mudez dos primeiros rebentos cinematográficos, privados de som, como nas palavras gaguejantes do analisante, algo de enigmático e anárquico aparece como um quadro. É sabido que Méliès foi um dos primeiros

⁴¹ Filme de 1909. Disponível em: [youtube.com/watch?v=iLqViUsdrVY&t=212s&ab_channel=moonflix](https://www.youtube.com/watch?v=iLqViUsdrVY&t=212s&ab_channel=moonflix).

⁴² A temática da decapitação ocorre em diversas passagens da história da arte, mas parece intensificar-se na era moderna. O advento da guilhotina pode ter sido um dos fatores dessa metaforização mórbida para a (trans)figuração do semblante humano. Eliane Robert Moraes, em nota introdutória de *O corpo impossível*, traz relato das exibições públicas dos guilhotinados durante os anos do Terror e a ascensão de certo gênero de representação da cabeça humana, degolada, por gravuristas da época: “ao separar o corpo em duas partes, mas atraindo a atenção dos espectadores para a cabeça, a guilhotina tornou-se, como observou Daniel Arasse, a primeira máquina de tirar retratos” (MORAES, 2017, p. 17).

⁴³ Ainda que o pai da psicanálise jamais tenha abordado objetivamente o cinematógrafo, optando por outras metáforas ópticas modernas (a fotografia, o microscópio e o telescópio) como funcionamento da vida interior: “Freud parece sugerir que se encare a produção psíquica como uma espécie de câmara invertida, que ‘registra’ o que vem de dentro, da maquinaria do imaginário, ou como um olho cego, que ‘vê’ apenas as imagens nascidas dentro dele mesmo” (MACHADO, 2005, p. 39).

cineastas a fazer uso do *storyboard*, o que dá prova de uma esquematização prévia, disciplinada em ilustrações, no sentido de obter a forma que o tornou pai dos efeitos especiais no cinema. Além disso, Méliès contava com equipe considerável de bailarinas, pintores, iluminadores, cenógrafos, cenotécnicos, carpinteiros, costureiras, maquiadores — todo um maquinário humano a fazer desabrochar outra máquina delirante, o filme.

O surrealista *Um cão andaluz*, pela ambição autodeclarada em transferir o “método” dos sonhos para o cinema, guarda considerável semelhança com a anarquia visual de Méliès, embora até onde se saiba este jamais tenha se referido ao próprio trabalho pelo viés psicanalítico. Buñuel revela em suas memórias:

O roteiro foi escrito em menos de uma semana, seguindo uma regra muito simples adotada de comum acordo [com o pintor Salvador Dalí]: não aceitar nenhuma ideia, nenhuma imagem que pudesse dar ensejo a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional. Não acolher senão as imagens que nos impressionassem, sem procurar saber por quê (BUÑUEL, 1982, p. 143).

A particularidade em Buñuel é que a indústria do cinema já se encontrava plenamente consolidada e disciplinadora em fins dos anos 1920; Hollywood e seu *star system*⁴⁴ despontavam como meca do entretenimento lucrativo, por um lado, e imaginário cultural do belo e da beleza, por outro. Havia recrudescido um aburguesamento narrativo do cinema (com as raras exceções de Chaplin, Vertov, Eisenstein, Lang, Dreyer, etc.), tributário, sem dúvida, do romance literário que deitara raízes no século imediatamente anterior. Porém, se a “terra de ninguém” característica do primeiro cinema foi loteada pelo mainstream norte-americano, o século veria florescer simultaneamente, como resistência, o modernismo de vanguarda. Enquanto a retórica hollywoodiana promovia a estabilização do sentido (ordenação do real), aqueles revolucionários efetuavam o oposto: a liberação do inconsciente e a violência do gesto artístico. “Anti-literatura”, portanto. No mesmo ano de 1929 Walter Benjamin dirá que o surrealismo explodiu de dentro o domínio literário, na medida em que o grupo de vanguardistas “levou a ‘vida literária’ até os limites extremos do possível” (BENJAMIN, 1994, p. 22) ao passo que “as obras desse círculo não lidam com a literatura, e sim com outra coisa — manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação [...]; são experiências que estão aqui em jogo, não teorias” (BENJAMIN, 1994, p. 23). O artista (europeu) se insere na sensibilidade comum, ou melhor,

⁴⁴ O sistema de produção de beldades femininas e masculinas seria o contraponto simbólico da lógica econômica no cinema: “A estrela é dotada de uma aura própria, que não coincide unicamente com seu ‘valor de troca’; ela tem, supostamente, uma qualidade de ser — ou, ao menos, uma qualidade de imagem — literalmente excepcional, que dá a cada uma de suas aparições (nos filmes e fora dos filmes) um valor singular. Dessa forma, a estrela é o representante intransponível da sociedade (e do momento histórico) que a produz” (AUMONT, 2003, p. 278-279).

transgride os padrões da sensibilidade pelo instinto, pelo irracional, por certo estilo que une arte e vida. Assim, os surrealistas tinham como princípio a operação sobre materialidades plásticas — corpo, linguagem, cidade —, como contraponto ao ideal metafísico e transcendental na arte, de forte herança iluminista (“fantasmas”, nos dizeres de Benjamin).

Buñuel deseja arrombar os melindres da pura visibilidade que o cinema produz para as massas, dando a ver sob e sobre a película justamente a matéria plástica e pestilenta que nos compõe: carne, excreção, loucura, *nonsense*. Com isso, acaba por expor também a irônica, pervertida faculdade do artifício cênico — dado que o olho eviscerado não é nem de longe o da atriz, e sim de um bezerro previamente abatido. Porém, e por isso mesmo, o efeito é obtido com sucesso. Georges Bataille escreve a seu respeito de forma entusiástica na *Documents* do mesmíssimo ano de 1929 (artigo *Olho*), sugerindo que o ato de cortar “o olho deslumbrante de uma mulher jovem e encantadora” é aptidão e desejo inconfessável de todos, e que diante do horror “os espectadores são arrebatados tão diretamente quanto nos filmes de aventura”, quando não mesmo “pegos pela garganta” (BATAILLE, 2018, p. 97-98). Entre sedução e horror, identificação e repulsa, Machado dirá que “a percepção do filme é também uma forma de alucinação, como o sonho é para Freud uma ‘psicose alucinatoria do desejo’: tanto um como outro estão baseados na crença da existência efetiva daquilo que não passa, no fim das contas, de um jogo de representações” (MACHADO, 2005, p. 46). Daí a ativação no espectador de fobias arcaicas (olho e gume) ainda que não haja aqui espaço para gozo suplementar, “viveram felizes para sempre”, justiça poética, vingança ou catarse. Senão às avessas, como perturbação da *carne*, que *pensa* outra lógica fora do nexos causal do realismo. Pois esse filme produz pensamento à razão da própria falta, de uma aridez tão amedrontadora quanto exuberante. De mãos vazias (ou cheias, não importa), o espectador sai da gruta onde se projetavam imagens-fantasmas e adentra o mundo das *formas reais*, porém ele mesmo se encontra cindido. O espectador se vê, então, *transfigurado*. Informe. Sujo. Pois aquelas imagens produziram afinal um corpo em plasticidades consciente da própria dilaceração, do próprio *excesso*.

Bataille arremata: o olho ocupa “uma posição extremamente elevada no *ranking* do horror, por ser, entre outras coisas, *o olho da consciência*” (BATAILLE, 2018, p. 98-99, grifo do autor). E daí o feliz “golpe de vista” que Buñuel promove: o olho, suporte do espírito, é golpeado pelo olho mesmo de quem vê — o ato de assistir como *ação de corte*. O olho é então implodido, pervertido, anarquizado, inutilizado, pelo próprio enigma da visão: o temor de não ver nada, ou até de ver tudo. Assim, excede-se em sua pura superfície visual, liberando o material pastoso e viscoso da plasticidade. Essa é também a potência do *informe* em Bataille: a proliferação dos outros sentidos da carne para além do consciente.

Um cão é obra consciente e inconsciente, fabricada por homens da época. Isso indica que a medida de sua anarquia, de sua irracionalidade, é a ordem — porém de outra ordem. Pois Buñuel parece promover, tanto na imagística resultante, em seu produto oferecido aos olhos, quanto na manufatura que lhe conformou, a própria razão de ser do filme, e talvez de todos os filmes, antes mesmo e depois desse curta em particular: sonho montado, ilusão coordenada, matéria movendo-se em máquina. Quando assistimos a um filme, orientamo-nos em geral por sua cadência lógico-narrativa, envolvidos pela diegese (*Um cão*, distorcendo ironicamente tal sensibilidade, começa com “era uma vez...”);⁴⁵ contudo, para isso há forçosamente uma desorientação — ou calote — a ocorrer milissegundo a milissegundo em nosso sistema nervoso, pela qual obtemos a impressão de movimento, condição indispensável para a fábula. Isso porque nossa percepção não dá conta de isolar da película (hoje se fala em bits e bytes digitais) quadro a quadro, devido a hipervelocidade e luminosidade efetuada pela projeção audiovisual. Rendemo-nos então à miragem, ao delírio onírico, precisamente em virtude da coesão da decupagem.⁴⁶ Ao que parece, quanto mais prodigioso em manipulação técnica, tanto mais anárquico e alucinatório o cinema — hoje, sucedâneos como a televisão, a propaganda, o YouTube, o TikTok, os reels do Instagram também produzem esse deslumbre. Aqui não imprimo juízo de valor separando obras canônicas das obscuras, revolucionárias dos blockbusters, reality shows de peças publicitárias e políticas, da esquerda à direita. Analiso o dispositivo da ilusão e (des)orientação visual em seus possíveis desdobramentos teóricos, notadamente a partir de um filme — já muito debatido inclusive — cuja aura me instiga pessoal e profundamente, e que muitos encaixaram na categoria *arthouse*.⁴⁷ Debruço-me na anarquia e no enigma que ele representa, não só para a cultura como para os sentidos (haveria diferença?), e me pergunto se poderia começar também por uma ficção mirabolante de Spielberg, do quadro *As meninas* de Velázquez ou da crítica a um programa televisivo de fofoca como caricatura social; como também por um conto de Borges, pelos tropicalistas ou pelos neobarrocos

⁴⁵ “É diegético tudo o que supostamente se passa conforme a ficção que o filme apresenta, tudo o que essa ficção implicaria se fosse supostamente verdadeira. [...] O próprio do cinema, é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese” (AUMONT, 2003, p. 77-78).

⁴⁶ A noção de decupagem varia ao longo dos anos. Classicamente, decupagem significa a “preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica” (AUMONT, 2003, p. 71). Depois, passa do campo da realização ao da crítica, designando a estrutura do filme como percebida pelo espectador. Mais recentemente, o conceito é definido como “a feitura mais íntima da obra acabada, a resultante, a convergência de uma decupagem no espaço e de uma decupagem no tempo” (BURCH *apud* AUMONT, 2003, p. 71).

⁴⁷ Ou “cinema de arte”, “filme de arte”. No meu entender, termo no mínimo problemático, que visa abarcar desde filmes independentes a experimentais, obras produzidas com poucos recursos a “filmes estrangeiros”, em geral desconhecidos à época de lançamento mas que alcançaram ao longo do tempo público considerável, tornando-se *cult*. Incomoda a categorização pois se tornou selo facilmente manipulável e oportunista, quando não elitista, além de denegar a outros filmes de maior sucesso comercial, porém com baixa crítica, seu próprio estatuto de arte.

latinoamericanos. Porém, Buñuel me empresta a chave — ou gume — que suponho ser oportuna para a compreensão de uma pedagogia do excesso: o paradoxo elementar que envolve técnica, racionalidade e anarquia ao se produzir imagens; a *continuidade*, ainda que acidental, em captar as forças do imprevisto e do sensível; a zona limítrofe *entre saber e não-saber*.

E o diretor soube à sua maneira expor tal paradoxo, focalizando de modo explícito o olho humano como vítima e algoz da mesma operação. Afinal, o globo ocular na tela, como disse, só é dilacerado pois há outro que valida sua execução: o do espectador. Buñuel, junto a inúmeras diretoras e diretores (mais recentemente o cinema de Michael Haneke, por exemplo), parece imputar nossa parcela na gestão e fabricação da violência, de forma ética e poética, obedecendo a uma lógica radical: *Sou responsável pelo que vejo, porque vejo*. Aqui, consciência e não-consciência (saber e não-saber) trabalham a um só tempo, podendo tanto ocorrer na sala suntuosa de um Megaplex como no écran, bem menor e não menos perigoso, de um smartphone.

E invariavelmente na pequena, humana caixa craniana. O teórico de cinema francês Jacques Aumont, na primeira parte de *A imagem* (1993) dedicada à fisiologia do globo ocular e a percepção visual em condições distintas, nos traz que

O movimento aparente no cinema implica estímulos sucessivos bastante semelhantes, pelo menos no interior de um mesmo plano; pode-se pois pensar que ele aciona *o mesmo mecanismo que a percepção do movimento real*. As consequências dessa hipótese (hoje considerada como a mais provável) são evidentes: o movimento aparente no cinema não pode ser, fisiologicamente falando, diferenciado de um movimento real. Trata-se de uma perfeita ilusão, que repousa sobre uma das características inatas de nosso sistema visual (AUMONT, 1993, p. 51, grifos do autor).

É claro que a “suspensão voluntária de descrença”⁴⁸ por parte do espectador incide sobre sua percepção “fisiológica”. Ao fim e ao cabo, o espectador opta por assistir um filme, havendo sempre um duplo jogo perceptivo atuante, o jogo fisiológico interno, do “olho em si”, e o jogo “cultural” externo, do que estamos autossugestionados a ver como sujeitos. Porém, como exercício teórico-prático para esta pesquisa, é lícito supor que a anarquia, certo descontrole psíquico, já não se opera plasticamente a nível da retina? Especulo nesse sentido um puro silogismo: de modo inverso, uma vez que “fisiologicamente falando” não há diferença expressiva entre movimento aparente e movimento real, e confiando nossa percepção da realidade estritamente aos olhos, não poderia também o último ser tomado pelo primeiro? Ou seja: o que convencionamos por realidade empírica não teria em parte um fundo de artifício,

⁴⁸ Expressão cunhada pelo poeta inglês Samuel T. Coleridge no século XIX. A “suspensão voluntária de descrença” é o fator que define nossa identificação pessoal com o contexto literário e teatral; e que, em termos modernos e contemporâneos, podemos derivar para o cinema e a televisão, como também à dimensão *imersiva* da cultura digital desde o videogame às redes sociais.

fruto que é de inumeráveis trucagens ópticas e estímulos motores? Que deslizamentos são possíveis entre os dois estatutos — realidade e aparência — ao se levar em conta uma obra e toda a tradição visual que herdamos por consequência, no ocidente, não somente do cinema, como também da pintura, da arquitetura e do teatro? Assim, uma pedagogia do excesso deve sempre mais levar em conta a interpolação insidiosa entre essas dimensões perceptivas (que convencionamos por realidade e aparência), até porque o *olho* se constituiu como agente por excelência de tal operação. No meu caso, a primeira aula em qualquer cadeira de visualidade acercou-se dessa problemática elementar: *ver* a imagem é *ser visto* pela imagem. Pois há muito mais sob e sobre a visualidade do que nosso olho julga existir. A potência do informe excede a organização (ou liquidez) do sensível em uma imagem absoluta. Esse o fundamento mesmo da plasticidade: *des-organizar* a imagem absoluta até que esta se reverta em carne sensível.⁴⁹

Se o que alguns denominam “cultura” orienta em alguma medida nossa vinculação mundana, como tais imagens se aderem ao real, superpõem-se ao real, ou melhor, no modo como nos articulamos, olhamos e imaginamos o real? Arrisco dizer que ao assistirmos a *Um cão* (e poderíamos assisti-lo até o fim dos tempos) é nosso mesmo olho sendo eviscerado reiteradamente, a 24 quadros por segundo — ou, no caso específico, a 18 quadros por segundo. Pois ao provocar tal “calote” na visão, pela técnica inerente à montagem e pela ciranda alucinatória a que nos convoca, Buñuel não só põe o olho à prova no cinema — metáfora do sonho —, mas o próprio fenômeno da realidade, calcada que é no imperativo da visão humana. Seu filme parece dizer: *o teu olhar o mundo é todo andaluz*. E assim, pela tomada de consciência que provoca, Buñuel faz abrir, por debaixo da visualidade, toda a potência excessiva da plasticidade.

E como abordar, mais uma vez, tal excesso em termos pedagógicos e “articulados” em sala de aula? Nas disciplinas de *Laboratório de direção* e *Estudos visuais* o fechamento do discurso cênico era fato recorrente.⁵⁰ Tive o caso de um aluno que trouxe para a sala de ensaio

⁴⁹ Além disso, em termos contemporâneos, não há o que dê prova irrefutável do real — pelo menos no que se dava a conhecer por real até a semiotização e digitalização da vida operada no século XX — a nós, transeuntes hipnotizados por imagens pré-fabricadas, fabricando-as nós mesmos incessantemente, gerindo a nós mesmos como visualidades animadas, simulacros digitais. Se o mundo se oferece como festa para os sentidos, grande “animação”, que oculta maquinaria lhe dá forma e funcionamento ou, nas palavras de Drummond, como se põe em movimento a máquina do mundo em seu mistério aparente, já que “tudo que define o ser terrestre (...) torna a se engolfar na estranha ordem geométrica de tudo, e o absurdo original e seus enigmas” (DRUMMOND, 1995, p. 123)? Pois tanto mais opaca a realidade quanto “transparentes” suas formas se apresentam, sobretudo em nossa era de acesso globalizado a informação e liquidez das relações humanas, em que conhecimento e ignorância se difundem e se confundem com capilaridade insidiosa.

⁵⁰ Partindo de minha experiência no curso de Teatro, pude comprovar a injunção que não somente a visualidade em si, mas o discurso lógico-verbal produz sobre os estudantes em seus primeiros movimentos na construção de uma cena. Ou melhor, pude intuir que ambos os terrenos, o visual e o textual, estão intimamente ligados pelo olho (tanto mais não fosse o fato de nosso letramento em geral passar pelo aparelho ocular). Pois entre esses dois polos,

uma situação de violência policial. De forma narrativa, expunha a vida da personagem marginalizada até que esta fosse impunemente assassinada pela PM. O último ato reverberava um áudio em off de cunho jornalístico, correspondendo ao corpo executado da personagem à nossa frente. Provoquei o estudante, em uma das orientações, se desejaria usar do teatro para *sintetizar* uma cena de violência em termos tão clichês e publicitários. Mas isso é a realidade!, ele objetou. Sim, eu disse, isso é mesmo a realidade brasileira, mas não haveria também uma dimensão “produzida” de tal realidade; a notícia de jornal (recurso dramático) também não reproduz aquele corpo assassinado *ad infinitum*, não o “liquida” duplamente (matá-lo e *fazê-lo fluir sem acidentes*)? Porque não problematizar de forma imaginativa a realidade, tendo à mão tantos elementos que uma cena teatral materializa, ao invés de desperdiçá-los repetindo figurativamente uma mecânica espetacularizada? Por fim, acatando algumas de minhas observações, o estudante “resolveu” o problema de forma comovente. Ao áudio em off que narrava seu assassinato pela polícia, correspondia não o corpo morto da personagem, mas seu ritual de obtenção do diploma e bata de doutor. Ou seja, abriu-se aqui outro terreno, mais *informe* que ilustrativo: o personagem continuou sendo violentado sim, porém — voluntariamente — pela contraparte moral do mercado de trabalho. Uma pedagogia do excesso, portanto, deve captar e tensionar uma tal plasticidade entre realidade, aparência e reprodução da realidade, contorcendo o clichê até que este se abra pela violência da sensação e não pela violência do espetáculo, como bem distinguia Bacon.⁵¹

Como desorganizar, inutilizar, a sequência ininterrupta de imagens, discursos e clichês da cultura que assolam nossos próprios discursos cênicos?⁵² Estendo a questão: Que

o da textualidade e o da visualidade, é sempre o olho que parece operar de cima, pondo à prova a realidade em signos reconhecíveis e de livre fluxo comunicativo ou de “liquidez”, nas palavras de Berardi. Textualidade e visualidade me parecem ser os dois lados da mesma moeda de troca: o olho.

⁵¹ Como professor, provocava nos alunos esses *acidentes* conceituais, levando sempre mais em conta os imprevistos que um dado processo artístico enseja; aquilo que nos leva a mudar de rota radicalmente e granjear outras perspectivas. Meu método era partir de uma ideia-fixa (uma cor que se imprime na retina, um movimento sinuoso, um elemento cenográfico que arrebatava) e daí testar incessantemente as formas, provocar nos alunos e em mim mesmo uma plasticidade intensiva sobre os saberes da cena. Talvez com isso deseje testar os limites do representacionismo, liberando pulsões inconscientes mais próximas à imaginação e aos sonhos (como em Bacon), colocando em rota de colisão discursos e clichês (sobre arte? Sobre identidade?) que me parecem por demais “liquefeitos” na contemporaneidade. E que se alinham, de resto, à escala industrial da imagem como mercadoria, como ressaltou David Harvey ainda sobre a televisão em fins dos anos 1980: “A televisão de massa associada com a comunicação por satélite possibilita a experiência de uma enorme gama de imagens vindas de espaços distintos quase simultaneamente, encolhendo os espaços do mundo numa série de imagens de uma tela de televisão. O mundo inteiro pode assistir aos Jogos Olímpicos, à Copa do Mundo, à queda de um ditador, a uma reunião de cúpula política, a uma tragédia mortal... enquanto o turismo em massa, filmes feitos em locações espetaculares tornam uma ampla gama de experiências simuladas ou vicárias daquilo que o mundo contém acessível a muitas pessoas. A imagem de lugares e espaços se torna tão aberta à produção e ao uso efêmero quanto qualquer outra” (HARVEY, 2016, p. 264).

⁵² Guy Debord, em *A sociedade do espetáculo* (1997), traz à tona justamente o totalitarismo das visualidades no contemporâneo, em que o valor da pura aparência se impõe como verdade. Lembremos, nesse sentido, do Belo

outros *eus* podem conviver no ato criativo? Haveria de fato um só tema norteador? Uma só *síntese* reconhecível e coercível numa obra? Ou, pelo contrário, haveria *sínteses* no plural, ou melhor, *sintomas* excêntricos? Desejo aqui assinalar a busca prática e poética por uma expressão que se liga muito mais ao que está baixo, abaixo, ou mesmo na periferia da concepção de uma obra: daí uma pedagogia do excesso.

Voltando à sequência inicial de *O cão andaluz*. Desejo assinalar sobretudo o efeito *físico* que ela me causa, o volume tátil que assume em relação ao meu corpo, de como me aterroriza e a um só tempo seduz. Desejo deixar marcado o modo como me desestabiliza e me põe em movimento, de como me *emociona*. A emoção, diz Didi-Huberman, se “é um movimento, (...) é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26). Desde que a assisti pela primeira vez na juventude, essa cena inicial está como que *impressa* em minha retina, e portanto, integra meu corpo, ou seja, minha gestualidade: falo sobre ela, carrego-a para sala de aula. Talvez esse seja o motivo de trazê-la aqui, como espécie de catalizador ou “reagente físico” para citar novamente a intrigante metáfora que Artaud se utiliza para uma tal “linguagem feita para os sentidos” (ARTAUD, 2006). Daí sua plasticidade e seu excesso, como também sua *continuidade* accidental, espessa, sintomal.

Daí supor também que o sensível não é puramente desarrazoado — há um calibre histórico, político e social que *dá forma* e *deforma* esse diagrama perceptivo, e dele extrai pensamento, como vimos no caso do estudante mais acima. O reagente físico, combinado a uma substância-corpo, pressupõe mutação e metamorfose, abertura entre saber e *não-saber*, intuição, sintoma, *informe*. Sim. Através do corte da navalha, é como se a vista — o saber — sumisse num golpe de vista. Abriu-se para o mundo. Assim, materializou-se, tornou-se *mundana*. E que é o mundano? Tudo aquilo que foi restituído ao uso comum, tudo aquilo que foi “caloteado”, anarquizado, inutilizado. Tudo aquilo que podemos usar como experiência, “sequência sem fim, sempre imprevisível, de acidentes, descontinuidades”, como nos assinalou Didi-Huberman. Tudo aquilo que faz assemelhar de modo *informe* uma cena de assassinato a uma cena de

platônico, que se relaciona justamente à Verdade — “não esconder”, expor — e à Bondade. Debord afirma que “O espetáculo se apresenta como uma enorme positividade, indiscutível e inacessível. Não diz nada além de ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece’. A atitude que por princípio ele exige é a da aceitação passiva que, de fato, ele já obteve por seu modo de aparecer sem réplica, por seu monopólio da aparência” (DEBORD, 1997, p. 16-17). Assim, se há superprodução visual desenfreada em nossa sociedade, é porque há consumo coordenado. Se há acúmulo discursivo é porque há liquidez da comunicação e totalitarismo digital. Ouso afirmar que se trata de uma comunicação acrílica, e funciona sobretudo como descarga ou fluxo amorfo de pulsões, algo que o teatro, como duplo social, assume tantas vezes irrefletidamente.

glorificação pessoal pelo diploma, no caso do meu aluno. Daí a plasticidade entre os estratos de realidade e aparência que o teatro, como a poesia, pode novamente transgredir: “a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos” (ARTAUD, 2006, p. 42). Esse caos, para Artaud, essa “anarquia profunda que está na base de toda poesia” (ARTAUD, 2006, p. 42) fornece, como o próprio autor indica, uma *base*. Como base, ela é *material*. Como material, ela é *plástica*. Como plástica, ela *existe* na carne do mundo, é *mundana*.

BOCA

“E estarias indeciso com respeito a outras coisas, que poderias taxar de ridículas, tais como pelos, lama, sujeira, ou qualquer outra coisa especialmente indigna e insignificante? Estarias disposto a declarar que há uma Forma de cada uma dessas coisas dissociadas e diferente das coisas com as quais temos contato, ou não?”

“De modo algum”, disse Sócrates. “Penso que essas coisas são apenas o que vemos, e seria inteiramente absurdo crer que há uma Forma delas; e, no entanto, às vezes sinto-me perturbado pelo pensamento de que talvez o que se aplica a uma coisa, aplica-se a todas. A consequência é que assumida essa posição, fujo receoso de me precipitar em algum abismo de tolice e me arruinar.”

Platão, *Parmênides*

Na justificativa da disciplina *Laboratório de Direção: do texto à cena*, oferecida no quarto semestre do curso de Teatro-Licenciatura da UFC, lê-se:

Em caráter laboratorial, oportuniza-se ao estudante experimentar a articulação técnica e poética de um conjunto de elementos que envolvem a produção de sentido e presença numa encenação. Desse modo, se coloca em jogo a função do encenador e seus procedimentos composicionais em relação ao trabalho com o texto, o espaço, a atuação, o tempo e o espectador.⁵³

E mais à frente a ementa, ratificando o caráter prático-teórico do laboratório e a articulação entre “técnica, poética e política dos principais elementos do espetáculo” pelo estudante na criação de uma cena curta, considera, para fins pedagógicos, “processos de encenação em que o texto ocupa lugar central e irradiador nos saberes e fazeres do encenador”.

De imediato, no primeiro parágrafo, salta um tema que talvez possa se vincular ao que venho conceituando como carne-pensamento: a produção de *sentido e presença* em cena. Podendo evocar os últimos como fenômenos distintos de reflexão e análise, que mais ou menos mantêm entre si níveis de reciprocidade, pergunto: quais seriam, então, suas condições de produção, ou melhor, em que dimensão se pode intuir, mesmo manejar, entre ambos, possíveis pontos de contato, como também de contraste? Como tais efeitos de sentido e presença se conjugam ou se perturbam na experiência da cena, seja na elaboração dos ensaios, seja na presença-limite do espectador? Aqui, a própria justificativa da disciplina sugere que existem

⁵³ O programa de disciplina *Laboratório de direção: do texto à cena* encontra-se no “Anexo A” desta dissertação.

elementos concretos para nossa ação e entendimento nesse sentido: espaço, ator, tempo, espectador. Porém, em meio a tal plasticidade de componentes postos “em jogo” pelo encenador, por que o texto, pelo menos nessa ementa, ocuparia afinal lugar “central e irradiador”?

Supondo que a própria palavra, em sua natureza alfabética ou fonética, já é representação (organização) *a posteriori* de uma ideia, sensação, emoção que seja; e exerce, impregnada que é de poder e ideologia, como que uma ascendência moral sobre nossas trocas sociais,⁵⁴ não viriam tais elementos sensíveis (plásticos) antes mesmo de qualquer verbalização, significado ou tradução intelectual da cena? Justamente por constituírem (e a própria ementa observa coexistirem com o texto) os “principais elementos do espetáculo” que nossa razão ocidental separou e elencou, não seriam espaço, ator, tempo, espectador, demiurgos de uma textualidade muito mais complexa, carnal, *presente*, que não se limita a um saber central e irradiador? E mais: não produziriam, através de sua materialidade, igualmente *sentido*? Óbvio que não encaro as plasticidades, como contraponto à suposta natureza “viciada” da comunicação verbal, sob a razão da pureza. Na verdade, justamente por serem imundas,⁵⁵ por se avolumarem do barro, da gordura e do suor mundano do labor teatral e não obedecerem necessariamente a uma lógica universalista, é que as plasticidades podem instaurar múltiplas formas da presença e polissemia tão almejadas em cena — ou em pelo menos *alguma* cena contemporânea. Difícil seria mesmo essa ideia de *centralidade* do sentido, que se dá aqui através do texto, mas que poderia “irradiar” de qualquer outro elemento teatral. É como se

⁵⁴ Já no ano de 1873 o jovem Nietzsche nos provocou quanto a natureza metafórica da linguagem: “O que é uma palavra? A figuração de um estímulo nervoso em sons. Mas concluir do estímulo nervoso uma causa fora de nós já é resultado de uma aplicação falsa e ilegítima do princípio da razão. Como poderíamos nós, se somente a verdade fosse decisiva na gênese da linguagem, se somente o ponto de vista da certeza fosse decisivo nas designações, como poderíamos no entanto dizer: a pedra é dura: como se para nós esse ‘dura’ fosse conhecido ainda de outro modo, e não somente como uma estimulação inteiramente subjetiva! Dividimos as coisas por gêneros, designamos a árvore como feminina, o vegetal, como masculino: que transposições arbitrarias [...], que preferências unilaterais, ora por esta, ora por aquela propriedade de uma coisa! As diferentes línguas, coladas lado a lado, mostram que nas palavras nunca importa a verdade, nunca uma expressão adequada: pois senão não haveria tantas línguas. A ‘coisa em si’ (tal seria justamente a verdade pura sem consequências) é também para o formador da linguagem, inteiramente incaptável e nem sequer algo que vale a pena. Ele designa apenas as relações das coisas aos homens e toma em auxílio para exprimi-las as mais audaciosas metáforas. Um estímulo nervoso, primeiramente transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por sua vez, modelada em um som! Segunda metáfora. E a cada vez completa mudança de esfera, passagem para uma esfera inteiramente outra e nova. [...] Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem” (NIETZSCHE, 2009, p. 533-534).

⁵⁵ A imundície, aqui recorrente, tem forte inspiração na escatologia batailliana e artaudiana. Uma rápida consulta à etimologia da palavra *mundus* sugere sua multiplicidade semântica: 1. limpo, puro, ordenado; 2. criação, universo, o mundo (e seus habitantes); 3. enfeites, joalheria. Quer dizer, como oposição a *mundo*, o *i-mundo* seria tudo aquilo que é repugnante, impuro, caótico. A terceira acepção insinua, inclusive, o entrelaçamento da plasticidade: coisa a um só tempo imunda e mundana, adereço e carne, mistura entre ambas. Há também o substantivo *imus* designando o fundo, o fim, a extremidade (a periferia?). Como adjetivo, *imus* é superlativo de *inferus*: o que está mais embaixo, de categoria menor. Daí, por extensão, *infernal*. V. FÁRIA, Ernesto (org.). *Dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 2021.

fôssemos subjugados a um significado superior, a uma impossível “síntese” do mundo efetuada pela cena. Uma metáfora panóptica. As plasticidades, a meu ver, transbordariam esse drama de nosso entendimento — pela abertura sintomal, pelo excesso, e não pelo fechamento da cena numa centralidade “irradiadora” de sentido.

Permito-me, a seguir, deslocar a questão da ementa a fim de refletir sobre algumas preocupações com o valor da representação. Creio, de todo modo, que isso possa fornecer um panorama histórico para os problemas aqui discutidos no contraponto das plasticidades. Nesse sentido, reitero que não escrevo contra a escrita, o drama, a mimese, a interpretação. Quixotesco seria crucificá-los, excluí-los do teatro ou declarar-lhes o fim. Essa ideia tornou-se tão complicada quanto a defesa de um discurso “irradiador” da obra teatral. Tanto mais porque inevitavelmente, e desde o princípio, me expresso e me lambuzo aqui com palavras! O que me incomoda, em geral, são termos como a “centralidade” do pensamento (vinculado ali ao lugar do texto), que se conecta mesmo a uma noção de “linearidade” ou “causalidade” simbólica.

O que as plasticidades podem nos responder quanto a uma tal centralidade “causal” ou “irradiadora”? Recordo-me que havia qualificado a primeira cena de meu aluno, referido no tópico anterior, como “literal”, pois que representava uma situação de violência policial reproduzindo uma linguagem jornalística espetacularizada, acrílica. Porém, existem pelo menos duas espécies de “literalidade”, e cabe aqui assinalar suas diferenças. A primeira é representativa por analogia, e deseja dar conta da realidade através da violência do espetáculo, com efeito invariavelmente moral. Outra, bem diferente, é não-representativa, e assume a cena como realidade-em-si ou mesmo abertura de realidades contraditórias: como informe. Nesse sentido, cabe trazer a reflexão do dramaturgo Jean-Pierre Sarrazac quando define o “princípio da literalidade” no drama moderno e contemporâneo:

Contra um teatro cujo desafio estético era *representar* o real, o princípio de literalidade afirma a *presença*, a materialidade dos elementos que constituem a realidade específica do teatro. Em 1926, Artaud propõe romper com o princípio de analogia, que, da mimese aristotélica ao realismo do século XIX, regia à representação teatral: “Os objetos, acessórios, os próprios cenários que irão figurar no palco deverão ser compreendidos num sentido imediato, sem transposição; deverão ser tomados não pelo que representam, mas pelo que são na realidade”. Tal escolha, a do sensível contra o símbolo, da superfície contra a profundidade, do corpo contra a alma, tornou-se uma questão relevante para o teatro dos anos 1950 (SARRAZAC, 2012 p. 102, grifos do autor).

O autor segue argumentando que é em Brecht que a literalidade encontra o político, quando pelo “efeito de distanciamento (...) a presença cênica dos objetos e criaturas (...) recupera sua força enigmática”; assim, sela o pacto de “um teatro em que o sentido não é mais

global, mas local e fragmentário” (SARRAZAC, 2012, p. 102-103). Interessante, em seu apontamento, é essa dialética que formula a partir das dualidades “sensível *versus* símbolo” e “profundidade *versus* superfície”. Ensaçadas a partir de Artaud, tais contraposições assumem-se afinal sem síntese no teatro épico, insolúveis, permanecendo numa eterna “suspensão” de sentido (SARRAZAC, 2012, p. 103).⁵⁶

Em outras palavras, o teatro escravizado à “profundidade” simbólica e discursiva, a meu ver, torna-se tão-somente receptáculo transparente, simulacro. Daí que não difere da imagem visual como “irradiadora” de uma ideia central.⁵⁷ Com efeito, texto e visualidade podem facilmente tornar-se insensíveis como representação, forçando a uma liquidez comunicativa que a um só tempo lhe endivida. E assim procedendo, a cena não conterà a tão almejada vida, mas a *ideia* (ou fantasma) mesmo da vida, a *ideia* (ou fantasma) mesmo do real. Segundo o filósofo Jacques Derrida, essa “ideia do real” constituiria mesmo o reinado do palco teológico: “O palco é teológico enquanto for dominado pela palavra, por uma vontade de palavra, pelo objetivo de um logos primeiro que, não pertencendo ao lugar teatral, governa-o à distância” (DERRIDA, 2014, p. 343). Acrescento que esse “logos primeiro” determina tanto a um discurso “irradiador” quanto sua contraparte, a imagem figurativa. Assim, o teatro obedece novamente às injunções da representação e não à sensibilidade da *presença*, à revelação e não ao *enigma*, à transcrição e não à *escritura*, à transparência total e não ao jogo entre visível e invisível. Do outro lado, Martha Ribeiro falará de uma hipervisibilidade que revela à força todo o segredo. Essa seria mais uma articulação do discurso central e irradiador que aponte:

O regime de representação nos parece se apoiar numa hipervisibilidade impulsionada por um neurótico desejo de transparência que almeja revelar todo o segredo e enigma, na ilusão de capturar o real. No entanto, dirá Baudrillard, o acesso ao real desaparece no exato momento em que não há mais espaço para a ficção. (...) Além disso, a hipervisibilidade serve como dispositivo de apagamento das complexidades e também

⁵⁶ Curioso notar também que é justamente pelo *distanciamento* brechtiano que o espectador se *aproxima* do objeto, que daquele o objeto também se aproxima, ainda que tal aproximação seja para sempre indecifrável: “A pura presença teatral é o que dá a ver um objeto, um corpo, um mundo na opacidade em relação a si mesmo, que o dá a ver e a decifrar sem esperança de jamais levar a cabo tal deciframento” (SARRAZAC, 2012, p. 103). Que seria essa “suspensão” enigmática se não uma abertura do saber em *não-saber*, em sintoma? Que seria esse sentido não mais global, mas “local e fragmentário”, se não a *forma acidental* que encontramos em Bataille? Ora, aqui extrapolamos esse contato material para além (ou aquém) das convenções entre profundidade superfície: pois é no *entremeio*, para recordarmos as palavras de Didi-Huberman sobre a carnação na pintura, que o teatro opera. Assim, na medida em que é enigmática e indecifrável, a presença cênica do objeto também nos incita a uma tal “tentação física” que Artaud tanto exortava. Uma pedagogia do excesso, portanto, deve “tocar a ferida”, tocar o enigma, tocar o próprio sentido: tocar, *fazer uso*, *experimental*. Daí a *plasticidade da cena*.

⁵⁷ E se não captarmos essa ideia? E se, menos que isso, não nos interessarmos fundamentalmente por essa ideia, e preferirmos sentir *especialmente* a cena que se nos apresenta em todos os seus acidentes e sintomas indecifráveis, tendo *nossa própria ideia* inclusive, excedendo qualquer entendimento pré-estabelecido? E se quisermos, radicalmente, fechar os olhos diante da cena, taparmos os ouvidos; sermos carregados por outros sentidos?

de certos corpos, ao estabelecer um regime de partilha do sensível e de inscrição desses corpos num determinado espaço de representação. A hipervisibilidade é determinada por uma ordem do discurso. Essa hipertrofia da visão é também uma cegueira e um dos efeitos do biopoder (RIBEIRO, 2022, p. 125-126).

Essa cegueira induzida por uma tal hipervisibilidade das imagens, esse “apagamento das complexidades” teria, como vimos, seu fundamento numa inflação tanto mais discursiva quanto visual do contemporâneo. Como fenômeno do mundo, o teatro pode também assimilá-lo. Portanto, penso que o *logocentrismo*, a hipertrofia da visibilidade discursiva, é que determina essa força coercitiva sobre algumas práticas teatrais ainda hoje — sobretudo hoje, aliás. Fortemente influenciado pelas políticas de inimizade das redes sociais, que por seu lado se alimentam de nossa violenta tradição colonizada e colonizadora, e que comercializam a ilusão de diversidade justamente no intuito de apagá-la num suposto campo democrático de debate, a proeminência do logocentrismo teatral contemporâneo pode se alojar no discurso de poéticas pretensamente realistas, autoindulgentes, que se arrogam psicografar as convulsões sociais da ordem do dia, em verdade acabando por museografá-las. Em busca, quiçá, de uma identidade desesperada em meio ao esboroamento do sensível, quando não do ideológico, na contemporaneidade, tais discursos fortemente moralistas se impõem antes mesmo da experimentação plástica da cena — antes mesmo de seu uso, seu risco, sua contradição, sua ironia, sua *sujeira*. Lembro-me que, ao assistir à cena de meu aluno na mostra final que coordenei, minha boca exultou de alegria diante da cena em que ele joga com nossa percepção e entendimento da realidade: ao assassinato da personagem pela PM enunciado pelo áudio em off correspondia ironicamente sua obtenção do diploma universitário. Uma moça ao meu lado recriminou-me severamente por estar rindo naquele momento. Seria esse um fenômeno do logocentrismo teatral? Penso que sim, pois que uma tal univocidade de sentido, aliada a questões sensíveis da violência urbana que incide sobre grupos étnico-raciais específicos, viram tabu, bloqueiam manifestações aparentemente contraditórias à “seriedade” ou mesmo à “ascese” do tema. Em outras palavras, o logocentrismo, aliado a um discurso fortemente rígido (o que não era o caso do aluno, mas da espectadora ao meu lado), oprime demonstrações afetivas que possam incorrer paranoicamente em sua negação. Esse fenômeno, assim, parece vir ditando as regras sobre como se proceder tanto mais dramaturgicamente quanto a nível comportamental.

Portanto, não será exaustivo insistir na discussão entre texto e cena, ou melhor, entre o que a representação arroga para si como discurso “irradiador” diante das plasticidades, criando, a primeira, um precedente de *significado*, estético, pedagógico, moral e/ou político, que o teatro supostamente veicula integralmente. Além de que, se pretendo aqui desconstruir o

título da disciplina em foco através de seus significantes mais imediatos — texto, direção, cena —, para tanto torna-se necessário uma breve contextualização desse “lugar central e irradiador nos saberes e fazeres do encenador” que o texto ocupa segundo a própria ementa. É evidente que toda disciplina acadêmica tem e deve ter ética e discurso objetivos. Para todos os efeitos, a abordagem pedagógica utiliza-se de um ponto de partida alinhado a um mínimo de repertório teórico e metodológico. Assim como a prática do encenador, a meu ver. Pois, se não houver princípio ou poder de decisão algum, se não houver o menor *enquadramento*, caímos fatalmente numa melancolia estéril e autodestrutiva, flutuando entre conflitos internos e coletivos insolúveis: fenômenos que, de resto, pude observar em sem-número de estudantes ao longo das disciplinas que ministrei, como também em parceiros de cena e em mim mesmo em algumas realizações. Se não é falta de dinheiro, a desconfiança das próprias ideias e a falta de diálogo com o outro pode minar um processo artístico. Por essas e outras razões é que se torna fundamental um pré-texto, acionado por um *eu pedagógico* que, se não regula soberanamente o processo do estudante, o incita continuamente a fazer e repensar a cena. Assim, tomando essa disciplina como exemplo para discussão, resolvi contrariar deliberadamente sua ementa, talvez de forma um tanto injusta. Pois está mais do que claro seu objetivo e sua condição de produção, que mais uma vez transcrevo: desenvolver “processos de encenação em que *o texto ocupa lugar central e irradiador nos saberes e fazeres do encenador*”. Nada mais coerente, afinal, se no projeto político-pedagógico do curso de Teatro-Licenciatura formamos futuros professores, atores e diretores em potencial, que provavelmente irão se deparar com situações em que o texto *também* será um princípio dramaturgico da encenação. Teoricamente, devemos ter repertório para interpretar, por exemplo, clássicos como *As três irmãs*; ferramental para dramatizar um romance polissêmico como *Macunaíma*; tato para saber comunicar ao elenco um texto de próprio punho, e assim por diante, exercendo, possivelmente, alguma liberdade de ação e estilo. Porém, levando em conta a tradição hermenêutica solidificada no teatro ocidental, me intriga sobremaneira o arco lógico que a ementa da disciplina pressupõe: o processo de criação teatral que *vai do texto à cena*. Isso promove o entendimento de um percurso e uma tradução necessários para enfim uma ideia, qualquer ideia, tornar-se ato.

E mais: o que seria aqui o texto, tomado em oposição à cena? O texto já não conteria em si alguma cena, e a cena não se exporia desde já como textualidade? Que “centralidade” e “irradiação” seria essa, do texto ou de qualquer outro elemento teatral? Tentando ser mais concreto, ousou dizer que dificilmente se leva em conta, em nossas práticas pedagógicas, a situação da sala de aula como realidade própria do processo teatral, seu combustível. Pois ali se encontra a chave. Da gagueira, da tremedeira, da intuição, do confronto, do improvisado, do

excesso entre professor e aluno, entendo que se avoluma e se complica uma textualidade elaborada por si mesma. Não temos controle: o texto se dá em convívio. O texto é convívio e autoria dispersa. Para isso, é preciso desmistificar sempre mais o valor do texto como significado apriorístico no pensamento ocidental. É preciso restituir a carnalidade do texto, torná-lo mundo, entendê-lo sobretudo como dramaturgia em movimento: carne-pensamento.

Deve-se levar em conta que essa experimentação plástica do texto é fenômeno relativamente recente, ou intermitente, nas artes literárias (e teatrais, e pedagógicas), depositárias que são da linguagem escrita.⁵⁸ Artaud diria, em contraponto, que a oralidade conserva ainda uma força mística, que por sua vez não se contrapõe ao “discurso articulado”, na verdade lhe completando, intensificando, só que a contrapelo do juízo: “ao lado desse sentido lógico, as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico — por sua forma, suas emanções sensíveis e já não apenas por seu sentido” (ARTAUD, 2006, p. 146). As palavras serão tomadas então por sua *carne*. Artaud falará de “manifestações plásticas de forças” que pulverizam as aparências “segundo o princípio da anarquia, analogia de toda verdadeira poesia”, provocando dissonâncias que “em vez de se limitarem ao domínio de um único sentido, [cavalgarão] de um sentido a outro, de uma cor a um som, de uma palavra a uma luz, de uma trepidação de gestos a uma tonalidade plana de sons” (ARTAUD, 2006, p. 146-147). Já no ensaio *A encenação e a metafísica*, a que venho recorrendo nessa pesquisa, Artaud diagnosticara a relegação a segundo plano do que é “especificamente teatral, ou seja, tudo que

⁵⁸ Segundo Jean-Jacques Roubine n’*A linguagem da encenação teatral* (1998), do período que vai da passagem do século XIX às primeiras décadas do século XX, “A valorização do texto havia conduzido a uma verdadeira sacralização. Por um lado, as complacências da encenação a tornaram indigna das suas pretensões, incapaz de concretizar essa celebração do texto-ídolo. Por outro, o *textocentrismo* desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente. Em vez de dispor de meios e de liberdade para inventar formas novas, originais, emanadas diretamente da sua prática, o encenador teve de sujeitar-se a uma exigência de reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro. Em outras palavras, o palco ocidental só abriga um teatro sem teatralidade!” (ROUBINE, 1998, p. 59). Essa “exigência de reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro” me parece ser o nó da questão. Pois o que seria alheio ao teatro, aqui, senão o empuxo a uma realidade que não a sua? E essa realidade teatral interna, se há, ocorre pela forçosa efemeridade da cena. Daí, sua proximidade com a morte, com a perda, com o excesso, como apontado por Bataille. Assim, é uma arte para sempre pactuada com o extravio. O teatro sabe que se perde e que morrerá ao fim da apresentação, não sem antes intensificar a vida por um instante, tomá-la com a mão, *usá-la*. Uma radicalidade melancólica, como também catártica; “uma arte sempre autodestrutiva e invariavelmente escrita no vento”, para evocar Peter Brook (2015, p. 27). Nisso o teatro aparentaria, sim, à vida — e não aos sistemas biopolíticos ou semiótico-cognitivos que a regem. O valor do texto, ou melhor, do discurso *irradiador*, então, reveste-se de algo muito mais problemático, a ver talvez com a subordinação “centralizadora” da carne à razão. Vejamos o exemplo novamente da poesia. Durante o século XIX, Baudelaire provocou-nos a vertigem do sentido, desvendando a correspondência sensorial entre os signos linguísticos. Rimbaud devolveu às palavras sua dimensão visionária, fazendo-as alucinarem por si mesmas. Mallarmé experimentou com a diagramação e demais elementos gráficos (o vazio do papel, em seu *Un coup de dés*, fala tanto quanto os caracteres dispostos em alinhamentos, escalas e tipografias distintas) e ambiguidades sonoras que ensejam leituras não-lineares do poema (e do mundo). Essa tríade de franceses, se é lícito supor, dessacralizou, ou melhor, profanou a moral intelectualizada do texto escrito na Europa, que eludia toda uma oralidade ancestral e encantatória das palavras. Uma ancestralidade *informe*?

não obedece à expressão através das palavras, ou ainda, se quiserem, tudo aquilo que não está contido no diálogo”, entendendo que o próprio diálogo pode ser “considerado em função de suas possibilidades de sonorização no palco” (ARTAUD, 2006, p. 35). Ou seja, a *carne* mesma do diálogo, sua *des-organização*, sua anarquia investida contra a ordem do puro discurso lógico:

Como funcionarão então a palavra e a escritura? Voltando a ser *gestos*: a intenção *lógica* e discursiva será reduzida ou subordinada, essa intenção pela qual a palavra vulgarmente assegura a sua transparência racional e sutaliza o seu próprio corpo em direção ao sentido, deixa-o estranhamente recobrir por isso mesmo que o constitui em diafaneidade: desconstituindo o diáfano, desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entoação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido, esse movimento único e insubstituível que a generalidade do conceito e da repetição nunca deixaram de recusar (DERRIDA, 2014, p. 349, grifos do autor).

Que seria essa “carne da palavra”, essa “intensidade”, esse “grito” liberado violentamente que Derrida aponta, senão o próprio excesso? E mais, o excesso como “gesto” e, como gesto, escritura, *pedagogia*. Artaud busca então o *lapso* do sentido, a fratura, ou melhor, o sentido tornado sintoma, para ensejar uma *poesia dos sentidos*, cujos “pensamentos (...) escapam à linguagem articulada” (ARTAUD, 2006, p. 36) mas não a abolem necessariamente. Ou seja, há em Artaud *pensamento no excesso*; o corpo, a carne em si é produtora de sentido e é, com efeito, carne-pensamento. Carne, sim, a despeito de toda generalidade que a ela impusermos *a priori*, toda medida. Artaud tornava informe, assim, a própria tradição metafísica ocidental, extraindo dela outras formas, mesmo uma *outra metafísica*:

Ora, extrair as consequências poéticas extremas dos meios de realização é fazer a metafísica desses meios. (...) E fazer a metafísica da linguagem, dos gestos, das atitudes, do cenário, da música sob o ponto de vista teatral é, ao que me parece, considera-los com relação a todas as formas que eles podem ter de se encontrar com o tempo e com o movimento (ARTAUD, 2006, p. 46).

E para isso, valores como a ilusão — e não o puro ilusionismo —, a máscara, a fabulação, a plasticidade da linguagem, teria, com efeito, sua realidade própria, essa realidade intrínseca ao corpo-teatro nos dizeres de Martha Ribeiro: “Artaud quis para o teatro uma língua que interrompesse a representação, uma língua que privilegiasse a verdade da ilusão teatral, uma linguagem que se aproximasse do sonho” (RIBEIRO, 2022, p. 127).⁵⁹ Artaud, rebelando-se contra a tutela do significado sobre o sensível, deseja não reforçar a dicotomia *cena versus* escrita, mas transformar, de dentro, toda a encenação em escritura, textura porosa que

⁵⁹ Não haveria aqui uma aproximação com seu contemporâneo, o russo Meyerhold, cuja “obra demonstrou, com efeito, que, ao colocar em oposição o sentido e a forma, o teatro de texto e o teatro sem texto, deturpava-se e simplificava-se a crucial questão das relações entre texto e espetáculo”? (ROUBINE, 1998, p. 62).

continuamente se inventa, decompõe, revê e se produz *em presença*. Para tanto, sua exortação às plasticidades como ponto de partida mesmo da encenação, quando denuncia, segundo Derrida: “Todas as formas pictóricas, musicais e mesmo gestuais introduzidas no teatro ocidental nada mais fazem, na melhor das hipóteses, do que ilustrar, acompanhar, servir, enfeitar um texto, um tecido verbal, um logos que se diz no começo” (DERRIDA, 2014, p. 344).

Invertendo essa hierarquia, o logos de Artaud se diria, então, somente depois? Ou melhor, não se diria, restaria como que “interdito”: hiato de sentido, antigramática, intuição? Daí, o *real* do espectador. Daí, o mundo. Talvez, se é lícito afirmar, a cena de Artaud obterá sentido nesse devir, fazendo-se, por isso mesmo, metafísica da carne: “Uma metafísica da carne, determinando o ser como vida, o espírito como corpo próprio, pensamento não separado, espírito ‘obscuro’ (pois ‘o Espírito claro pertence à matéria’)” (DERRIDA, 2014, p. 264); daí também, a meu ver, uma abertura ao *informe*. Aqui novamente reconheço o entrelaçamento entre Artaud e Bataille, quando a este Didi-Huberman aplica a noção de sintoma:

O sintoma de que Bataille fala, o sintoma que Bataille “exige”, não é redutível ao *sintoma* de tal ou tal doença que impediria tal ou tal pessoa de “viver” ou de “ser”. Trata-se, é verdade, de algo que arruína a normalidade, que dilacera a “vida” ou o “ser”. Mas é algo que arruína, que dilacera justamente enquanto *sintoma de ser*, vida sintomal do ser (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 364, grifos do autor).

Um sintoma também que não elude a história, o mito. Pelo contrário. Abre-os, encarna-os, transfigurando nosso próprio entendimento de tempo e espaço, expondo a fratura mesma das temporalidades: anarquia. Mais uma vez, não querendo minar o discurso, o texto, o sentido — na verdade querendo fazê-lo abrir-se, rasgar-se, decompor-se em materialidades —, argumento que o desafio do teatro (se não caducou), torna-se *continuamente* penetrar a carne viva da linguagem, fazendo aflorar através dela o terreno que esses artistas, sobretudo plásticos, como Artaud e Brecht, com as devidas proporções e singularidades, desvendaram como sendo o “espaço comum”. Este, para Jean-Jacques Roubine, seria

delimitado por um sistema de valores e tabus ao qual toda uma coletividade aderiu há várias gerações, e graças ao qual pôde, justamente, definir-se como coletividade específica. Trata-se portanto de uma herança, de uma experiência comum que se cristaliza e se formaliza através dos grandes mitos que fundam ou constituem uma cultura (ROUBINE, 1998, p. 71).

E que o teatro, através das plasticidades que lhe *informam*, atualiza em carne-pensamento. Assim, se posso especular uma ontologia das plasticidades (em que o texto escrito é *mais um* elemento), esta não negaria a história. Na verdade, ela é história.⁶⁰

Assim, outro problema surge aqui. Se há o texto, há quem evidentemente o coordene: o encenador. Este que supostamente *sabe*, que invariavelmente *faz*. Que pode, como realizador autônomo da obra, obedecendo ou não um pré-texto, tomar para si a soberania “irradiadora” na produção de sentido da cena. Mais à frente, Roubine indica o discurso do encenador como suscetível dessa mesma lógica de poder, contrapondo-o ao ser mesmo do convívio teatral:

Não se trata portanto de expulsar o texto para reencontrar formas já catalogadas da teatralidade. O que é anulado aqui é tudo aquilo que produz *sentido, mensagem*; o autor, sem dúvida, mas de certa maneira também o encenador. Pois, a partir dessa visão, o único sentido haverá de emergir do acontecimento teatral. Quer dizer que escapará do domínio tanto do autor quanto do diretor. Surgirá daquilo que mais tarde Grotowski chamará de *encontro*. Do confronto entre espectador e espetáculo. De uma sacudidela violenta, de uma comoção, de uma transformação do primeiro pelo segundo (ROUBINE, 1998, p. 65, grifos do autor).

E do segundo pelo primeiro, já que a presença do espectador, cuja carne também se conjuga à carne da cena, é o limite mesmo do acontecimento teatral, dando-lhe mundanidade, embocadura para fora do sentido estável que o dramaturgo ou encenador sancionam. Aqui, voltando a Artaud, intuo uma ambiguidade em seus escritos com respeito ao lugar do espectador-testemunha. Pois não seria a figura da testemunha instiladora de *horror* (melhor seria dizer *perigo*) tão potente ou maior que a própria fidelidade ou traição exigida pelo texto? O espectador *rouba*, desapropria a integridade da cena em razão de sua irrefutável presença, contrapondo-lhe como que uma *negatividade*. Um roubo, porém, libertador — e não alienante, como fora um dia a cisão entre palavra e corpo efetuada pelo Deus-autor, no comentário de Derrida: “E quem pode ser o ladrão senão esse grande Outro invisível, perseguidor furtivo *duplicando-me* por toda a parte, isto é redobrando-me e ultrapassando-me, chegando sempre antes de mim aonde escolhi ir” (DERRIDA, 2014, p. 265, grifo do autor). No pensamento radical de Artaud, arte e vida não deveriam jamais separar-se, o teatro não deveria jamais

⁶⁰ Isso se contrapõe à “ontologia” do sujeito contemporâneo que venho esboçando. Esse *self-made (wo)man* empreendedor de si mesmo. Esse *sujeito logocêntrico* que tudo supõe regular. O sujeito contemporâneo (ou sujeito digital), em verdade, é que é “lugar central e irradiador de saberes e fazeres”. Pois diante do *eu* da identidade exclusiva, as plasticidades são *públicas*, profanas, *comuns*, excessivas, sensíveis, des-organizadas, inúteis, formas *informes*, como a *sujeira* que Sócrates recusou terminantemente com medo de se arruinar (V. epígrafe deste tópico). As plasticidades são *qualquer coisa*: não alienadas ou alienantes, e sim promotoras de uma abertura muito mais profunda em nossa razão: um *não-saber* que se arromba de dentro do *saber*.

“defecar-se” em obra; melhor seria retê-lo em si, ensejando, no limite, um teatro sem obra, ou teatro *antes* da (d)obra:

O que seus urros nos prometem, articulando-se com os nomes de *existência*, de *carne*, de *vida*, de *teatro*, de *crueldade*, é, antes da loucura e da obra, o sentido de uma arte que não dá ocasião para obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso a outra coisa além delas próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga que ele, a algum arquitepo ou arquipalavra (DERRIDA, 2014, p. 257, grifos do autor).

Porém, nessa complicada textualidade, nessa realidade *excessiva*, há o espectador-testemunha (e o aluno).⁶¹ O para sempre *intruso*. Pois é pelo gume de seu olho, pelos mil orifícios de seu corpo, que a obra se faz e se aparta do corpo-teatro, irremediavelmente. Há aqui uma aporia em Artaud. Porque, se o espectador não é simplesmente absorvido, como na representação mimética, no papel de consumidor ou usufruidor de “única leitura possível do mundo” (RIBEIRO, 2022, p. 136),⁶² o sentido de escritura da cena também não é imune à sua carne, produzindo esta mesmo um sentido, *encarnando* os sentidos da obra, *abrindo-os em sintoma*, perturbando-os para longe. Daí essa ritualidade comum, sobressaltada ou reverente, entre palco e plateia. E, se há comunidade, ainda que provisória, esta não se instaura através da consensualidade ou continuidade do sentido. Há, pelo contrário, abertura, ferida, conflito, acidente, contaminação não repetível, não virótica da linguagem: “assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada. (...) o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças” (ARTAUD *apud* RIBEIRO, 2022, p. 137). E se assim é, a linguagem retoma para si a carne que a originou. É *informe*. Há como que o curso de uma “antimensagem” boca a boca que desnuda o dito, restituindo-lhe em indizível mas *tangível*: “Na ilegibilidade teatral, na noite que precede o livro, o signo ainda não está separado da força. Ainda não é completamente um signo, no sentido em que o entendemos, mas já não é uma coisa, aquilo que só pensamos na sua oposição ao signo” (DERRIDA, 2014, p. 280). Daí a carne, daí a plasticidade que se dá também

⁶¹ “A representação teatral faz surgir a partir do comportamento no palco e na plateia um texto *em comum*, mesmo que não haja discurso falado. [...] a *situação do teatro* constitui uma totalidade de processos comunicativos evidentes e ocultos” (LEHMANN, 2007, p. 19, grifos do autor). Assim, no meu entender, como a situação da aula.

⁶² Quanto a essa relação espectador-cena, Martha Ribeiro contrapõe dois sistemas (ou espaços) intersubjetivos promovidos pelo teatro, um consensual, mimético, de contaminação virótica; e outro conjuntivo, não representativo, inacabado, “em obra”. Para tanto, recorre ao crítico Alberto Tassinari quando este entende que “a intersubjetividade, no naturalismo, é analógica. O que se passa para um sujeito deve se passar igualmente para outro. O espectador se encaixa numa visão que não é a dele e a esposa como se fosse sua” (TASSINARI *apud* RIBEIRO, 2022, p. 136). Este seria o primeiro caso. Quanto ao último, que corrobora esta pesquisa, “A obra não imita uma visão e nem imita em conformidade com uma visão, mas se comunica com o espectador numa espécie de face a face que tem no mundo em comum o seu solo e garantia” (TASSINARI *apud* RIBEIRO, 2022, p. 136).

pelo espectador. Quer dizer, o espectador é o ponto em que o teatro se excede a si; o espectador é portanto *excesso*, e é através dele que o teatro novamente restitui-se em *força*. Se existiu originalmente como força (vida) e passou para a coisa (forma), agora “degenerou” em força mais uma vez, fora de todo controle. O olhar do espectador, se por um lado dá sopro de vida a essa “antiobra”, também a mortifica, lhe *conforma* em outra obra. Não há estratégias suficientes para *retê-lo*. Há de se deixar que defeque. Artaud, cuja escatologia é tanto mais escandalosa quanto purista, dirá: “Abrir a boca é oferecer-se aos miasmas” (ARTAUD *apud* DERRIDA, 2014, p. 276). Ainda que essa frase tente recuperar certo fechamento da representação, paradoxal, para não transformá-la em obra e sim *retê-la* na vida, a condição de sua crueldade é esta existir à razão da impossibilidade, do não produzir-se, de ser vida em si, “centro frágil e instável no qual *as formas não se tocam*”. (ARTAUD *apud* DERRIDA, 2014, p. 263, grifos do autor). Mas fatalmente se *tocam*. O espectador-testemunha, ao se corromper diante (no meio) da cena, corrompe-a igualmente, transgredindo-a, tornando-a *informe*, nesse espaço acidental e comum em que todos se furtam e não se apropriam do furtado, em que tudo é alterado e adulterado na cadeia multidirecional do acaso. Mesmo em silêncio ou gargalhando, apavorado ou com desdém, o espectador devora o sentido que o devora, faz aflorar outros sentidos, emporcalha a obra antes fechada e que resta afinal exposta, irreversivelmente, pela boca de cena. A obra, aberta, tornou-se excremento. E o excremento aqui é o *informe*.⁶³ Por isso conserva a força, a plasticidade, toma mil formas e volta à carne sempre em outro lugar, em todos os lugares, no *sintoma*, no inorgão. Antes do órgão, é *metástase*: pele reversível do mundo. Com efeito, se há algo “irradiador” no teatro, isso não se daria pelo “arquitexto” a que se refere Derrida mais acima, porém, radicalmente, *excessivamente*, pelo espectador.

Assim, a cena não é *espelho* da vida. A cena é, quando muito, *sintoma* da vida. E se assim o é, faz da vida também sintoma de si. Funde-se aqui, então, vida e teatro, entrelaçamento que Artaud defendia com unhas e dentes em seus escritos. Para ele, o teatro deve ir além de sua disponibilidade embrutecida, besta, em fazer ressoar um dogma pré-estabelecido a ser traduzido em signos articulados. Se Artaud pudesse usar a expressão de Berardi, ousou dizer que se valeria dessa frase: o teatro deve mesmo é “calotear” esse “endividamento simbólico” para com a realidade! Se o teatro obedecesse a esse endividamento, sua *profundidade*, como algo a ser alcançado, estaria para sempre *fora* dele.

⁶³ Aqui tomo total liberdade (e alguma ironia) entre o alcance de “obra”, conceito caro a Artaud; sua comparação ao “excremento”; e os múltiplos sentidos de “informe” que venho delineando. O informe aplicar-se-ia, portanto, à obra-excremento, porém entendida como processo em constante mutação, que não se encerra num tempo-espaço determinado. Em outras palavras, uma leitura possível seria: o informe enquanto obra.

Introduzindo agora o tema do próximo tópico e com tudo o que experimentamos até aqui, posso dizer que o teatro, se seguisse o preceito do endividamento simbólico, não se bastaria a si, em sua própria *pele*, como dizemos a alguém: “não queria estar na tua pele”. Ora, defendo que o teatro se *opera pela pele*, nas suas *formas em trânsito*, nos seus acidentes e excessos que impactam sensorialmente a *pele* do público e, sensivelmente, a partir da *pele* dos atuentes: operação que ocorre necessariamente através da superfície intensiva, *carnal*, da cena. Ou seja, o teatro, como pele, é igualmente *entremeio*. E essa superfície-pele, se por um lado não se reduz a um texto ou discurso lógico do qual seria espelho, por outro não se reduz à imagem visual ou à pura visualidade.

O arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa, em *Os olhos da pele* (2011), critica o predomínio da esfera visual na arquitetura contemporânea, o que provoca tantas vezes uma sensação de isolamento e alienação nas pessoas. Suas considerações sensíveis sobre o espaço arquitetônico podem ser aplicadas com desinibição à cena. Escrevendo em fins dos anos 1990, ou seja, durante a escalada da internet como meio predominante da comunicação humana, diz:

A predileção pelos olhos nunca foi tão evidente na arte da arquitetura como nos últimos 30 anos, nos quais tem predominado um tipo de obra que busca imagens visuais surpreendentes e memoráveis. Em vez de uma experiência plástica e espacial embasada na existência humana, a arquitetura tem adotado a estratégia psicológica da publicidade e da persuasão instantânea; as edificações se tornaram produtos visuais desconectados da profundidade existencial (PALLASMAA, 2011, p. 29).

E prossegue problematizando que “na nossa cultura da fotografia, o olhar intenso é arrasado em uma imagem bidimensional e perde sua plasticidade. Em vez de experimentar nossa existência no mundo, a contemplamos do lado de fora”, concluindo, a partir de David Michael Levin, que tal visão frontal, fixa e focada constitui-se como uma “ontologia frontal” (PALLASMAA, 2011, p. 29). O que Pallasmaa aponta aqui é o fato de a dimensão espacial da arquitetura (e podemos derivá-lo para nossa percepção espacial da própria realidade) estar se tornando “achatada” pelo predomínio da visão frontal. Isso tem a ver com o que Susan Sontag chamava de “onipresença das fotografias” e seu impacto sobre nossa “sensibilidade ética”, tornando o mundo todo ele um “conjunto de possíveis fotografias” (SONTAG *apud* PALLASMAA, 2011, p. 29). Assim, as “edificações perdem sua plasticidade e sua conexão com a linguagem e a sabedoria do corpo humano”, perdendo por conseguinte “a taticidade” e transformando-se “em uma espécie de cenografia destituída da autenticidade da matéria e da construção” (PALLASMAA, 2011, p. 30). Ora, isso impacta sim o teatro, ou pelo menos o

modo como *vemos* teatro.⁶⁴ Por isso, falar numa “pele” do teatro não é somente uma metáfora poética. É uma necessidade física, carnal, que o teatro exige *com* a vida. Por isso, é preciso pontuar bem a diferença entre a superfície-pele da cena e a superfície digital da realidade tecnologicamente mediada atual, para que não confundamos uma com a outra. Esse o trabalho da carne-pensamento, de desautomação sensível das injunções digitais que lhe concorrem. A pele, portanto, sendo o “duplo” da carne como nos ensinou Didi-Huberman e a pintura, é necessariamente esse entremeio. A pele, como sabemos, sendo o órgão mais extenso do corpo, é, no entanto, diferentemente das vísceras, exposta. Não “coordena” o organismo de dentro, mas de fora. É o órgão que sofre de forma mais sensível (para mim e para o outro) as intempéries do mundo. Cicatrizes, sinais, tatuagens do tempo se elaboram em sua tessitura à nossa revelia. Nesse sentido, pele também é textualidade porosa, discurso *informe* da carne. Com efeito, um discurso constantemente modelado, reescrito, des-organizado. Pois onde começa e onde termina minha pele? Onde começa e onde termina o texto no teatro? E onde começa e termina a sua relação com a cena? Assim, em sua aparente superficialidade, a pele tem lá um componente de *entremeio*. É plástica.

⁶⁴ Tornou-se fenômeno comum em apresentações a intromissão exacerbada de aparelhos celulares erguidos pelo público diante da cena. Já vi espetáculos em que praticamente a plateia inteira filmava o que ocorria no palco, sem sequer olhá-lo diretamente. O que isso tem a nos dizer sobre experiência? O que isso tem a nos dizer sobre *presença* no presente contemporâneo? Pois tais aparelhos nem de longe servem para registrar a cena que ali se desenrola, guardá-la como possível recordação. É, com efeito, algo muito mais perverso que ali se opera, e que é *operado* inconscientemente pelos espectadores: consiste em um enquadramento *digital* da realidade, uma produção de simulacro e transparência, uma “liquidez” tecnológica da carne, um filtro para o sensível, uma redução mercadológica do *excesso*.

PELE

(ou Ateliê de Alteridades)

Torna-se oportuno relatar como se deu tal discussão entre cena e texto, ou entre cena e *logos*, através de meus procedimentos metodológicos na prática; de que modo tentei, entre razão e intuição, provocar nos estudantes a compreensão do discurso em cena como *mais um elemento* — ou *contra-elemento* —, deslocando-o de seu uso habitual. De como se deu em *continuidade* (assumindo todos os imprevistos) uma tal pedagogia do excesso, em termos de experimentação sensível com o espaço da aula. De como experimentamos o excesso *na pele*.

Disparei, logo no encontro inicial, a desconstrução da ementa da disciplina, a que me detive com mais vagar no tópico anterior. Depois, no intuito de experimentar a versatilidade própria do texto, a plasticidade verbal/a-verbal que antecede (e mesmo conforma e confronta) o *logos*, introduzi brevemente a análise do teatro pós-dramático⁶⁵ e seu teórico Hans-Thies Lehmann (2007), quando este afirma que

a palavra significante pode ser uma dança de gestos linguísticos. No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do *logos*. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do *logos* de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação “mágicas”, especificamente teatrais (LEHMANN, 2007, p. 246, grifos do autor).

Assim, as considerações de Lehmann sobre a permanente turbulência entre cena e *logos* e, sobretudo, o acontecimento teatral como realidade encantada, se alinham ao pensamento plástico que venho aqui modelando. Mais que contrapor discurso e teatralidade, haveria antes um “espaço” infraestrutural, espécie de limbo entre signo e forma, “inapreensível do ponto de vista lógico, em cujo seio se diferenciaria o *logos* com suas oposições de significante e significado, ouvir e ver, espaço e tempo etc.” (LEHMANN, 2007, p. 246). Ou seja, terreno dinamizado entre forma e força, vida e obra, entrelaçamento de sentidos através do sensível. Mais à frente, Lehmann concebe esse “espaço” como sendo a *chora*, “presente em todas as línguas na qualidade de sua ‘poesia’” (LEHMANN, 2007, p. 246). Ora, que seria a *chora* senão a carne-pensamento? Que seria a *chora*, como poesia, senão essa pedra de toque

⁶⁵ Ainda que o termo pós-dramático seja passível de crítica por pressupor um recorte histórico-crítico centrado no Norte (países europeus e norte-americanos), sua pertinência nos estudos teatrais contemporâneos ainda se faz sensível, menos como sistema fechado em si que ponto de partida para a análise de fenômenos cênico-performativos heterogêneos que não se baseiam apenas no texto dramático para sua consecução.

do excesso? Assim, a representação não puramente mimética, a contaminação não virótica entre palco e espectador, a forma em trânsito, *encarnada* — por isso encantada — seriam a tentativa de restituição da *chora*,

de um espaço e de um discurso sem *télos*,⁶⁶ hierarquia, causalidade, sentido fixável e unidade. Assim como na dança, no ritmo dos gestos ou na disposição das cores, também na voz, no timbre e na vocalização se articula uma negatividade no sentido de uma rejeição do imperativo lógico-linguístico de identidade. [...] Em um tal processo de significação, passando por todas as modalidades do *logos*, o que se dá não é sua destruição, mas sua desconstrução poética — aqui, teatral. Nesse sentido, pode-se dizer que o teatro se torna “*chora-grafia*”: desconstrução do discurso centrado no sentido e invenção de um espaço que se subtrai à lei do *télos* e da unidade. [...] Assim como todos os elementos do teatro, a linguagem passa por uma dessemantização. O que se visa não é o diálogo, mas multiplicidade de vozes, “polílogo”. Portanto, a desagregação do sentido não é por sua vez destituída de sentido (LEHMANN, 2007, p. 247).

Vê-se aí um exercício de *excentricidade*, “des-identificação”, des-organização, em termos artaudianos, do sentido. Vê-se aí justamente o princípio mesmo da anarquia, do inutensílio (ou inórgão), que entrelaça a carne e a plasticidade. A arquitetura de um possível espaço anárquico, conjuntivo mais que consensual; até mesmo a aparição de outra escritura, atualizada, porém, no aqui-agora. *Chora-grafia*. Força plástica, da pele, que produz sentido justamente ao desintegrá-lo, acessa e dá luz a recessos do inconsciente em função, paradoxalmente, de um enquadramento concreto do espaço, seu escrutínio, sua decupagem através de linhas e formas: seu pensamento sensível. Assim, o espaço se torna corpo, restitui sua carnalidade. O espaço se torna *informe*. É tecido, coletivamente, em textualidade porosa. Pulsa. Entre texto e espaço, o *agora* da aula era valorizado como sobreposição de vozes-presenças, proliferação de mil rotas possíveis de sentido por meio da plasticidade. Meu pressuposto em sala era então jamais concluir a aula ou ensaio como pressuposto.

Como laboratório que a disciplina se constituía, portanto, estimulei também a criação de um *ateliê*, cuja materialidade se experimenta ao acaso, na *chance*, no erro, no acidente, no resto, nas aparas do discurso produzidas e costumeiramente descartadas que se acumulam no tablado, feito farpas. Na imundície. O jogo aqui era reverter essa “insignificância” em texto e sentido, através de algumas sugestões que endereçava aos alunos:

Falem o que vier à cabeça. Suspendam o juízo de valor excludente. Promovam aleatoriedades, automatismos psíquicos constantemente repetidos: repitam até mudar de figura, ou forma.

⁶⁶ De onde *teleologia*, doutrina que identifica uma *finalidade* dos seres e das coisas..

Louvem a bobagem, a besteira. Mundanidades. Superfícies. O “pão-na-chapa” do cotidiano. Isso é carne, é texto!

De algum modo, esse procedimento visava também restituir *ao uso* do estudante o cotidiano discursivo e visual que a tela digital usurpou e dele se alimenta. Ou seja, materializar os fatos do cotidiano de outra *forma*, encarná-los no piso do tablado, torná-los sensíveis, excedendo-os como “formas estáveis” e tramando-lhes outra espécie de *compartilhamento*, de jogo criativo, reconhecendo coletivamente *semelhanças informes* entre os relatos. Aí também se delineia uma tal pedagogia do excesso. Vinham relatos de visões fragmentárias ou *insights* ocorridos no ônibus da vinda ou volta para casa. Objetos domésticos se tornavam subitamente inquietantes, vivos: um aluno era obcecado com seu ventilador e as sombras que produzia em seu quarto. Sensações esdrúxulas se faziam verbo, e obtinham correspondências no imaginário dos colegas. O exercício era continuamente modelar essas supostas insignificâncias por várias mãos, transcrevendo-as em outra lógica, restituindo à sala sua natureza de memória coletiva, *carne*: experiência com experiência, fala com fala, escrita com escrita.

Assim, ao jogar com os significantes *escritura*, *decupagem* e, em algumas ocasiões, “cartografia”, tentava desconstruir, de dentro, o sentido que imprimimos sobre o cotidiano. O cotidiano não mais (ou não só) como “mapeamento” fixo da realidade. E o corpo não mais (ou não só) como “apropriação” racional da carne em *organismo*. Promovia assim, quiçá, um curto-circuito entre saber e não-saber, uma perda, por assim dizer: um prazer, um desejo, uma plasticidade, uma *pedagogia*. Passava pelas “modalidades do *logos*” referidas acima por Lehmann, tramando realidades — metafóricas, metonímicas — provisórias, porém sensíveis, que serviam de experiência para a construção da futura cena individual (que ali já se promovia em alguma medida). Um trabalho que logo evoluiu para improvisações, agora silenciosas, no espaço:⁶⁷

Analisemos o espaço, este mesmo. Agora. Onde é frio? Onde é largo? Onde é estreito? Como é frio? E como é largo? Quando é estreito? Quando é grosseiro, quando é macio? Onde há transparência, onde há opacidade? Sombras? Fissuras? Aberturas? Degradês? E os contrastes entre alto e baixo? Ângulos improváveis proliferam. Curvas. Planos. E como seu corpo orienta outros corpos para esses espaços? Que música secreta se produz desse espaço?

⁶⁷ As aulas transcorriam à noite na sala Gracinha Soares, situada nas dependências anexas do Teatro Universitário Paschoal Carlos Magno, o Tupa, em Fortaleza. Foi batizada em homenagem à atriz e professora (de voz!) do extinto Curso de Arte Dramática (CAD).

A partir de tais indutores lúdicos de sensibilização e imaginação, deslocando perspectivas espaço-temporais, re-situava em alguma medida elementos da improvisação que não obedecessem a um argumento dramático. Evitava os “porquês”, a interpretação. Estimulava a percepção dos volumes, espessuras, formas, gravidades, temperaturas, aromas, paladares, que se aproximavam mais de um mapeamento *sensível* do espaço. A onda era mesmo sentir o espaço, produzi-lo o mais livremente possível. É claro que, poder-se-ia dizer, minha própria instrução verbal era um *texto*. Porém, um texto continuamente disperso, des-organizado, que logo se concretizava em jogo porque *só* era possível em jogo. Ali eu também improvisava, afinal. Também experimentava *os acidentes de forma*. Passamos a compreender o espaço como textualidade impregnada de memória e significado, porém revertido continuamente em carne-pensamento, manifestando-se de forma aberta. O espaço podia ser erigido, desabado, deformado, reformado. O espaço *acontecia*. Propunha como que uma escavação do espaço pela *pele*, pele a pele, em conjunto. Jean-Pierre Ryngaert em *Jogar, representar* (2009) oferece um entendimento *espacial* na prática da improvisação, quando propõe:

Diante da proeminência dos elementos textuais e narrativos, trata-se, ao contrário, de privilegiar o espaço, fazendo que os jogadores descubram a importância da dimensão *plástica*. [...] A prática ajuda a compreender como o espaço engaja profundamente o jogo, pesa sobre os elementos do enredo e se mostra determinante, mesmo do ponto de vista do sentido (RYNGAERT, 2009, p. 127, grifo meu).

Inclusive do ponto de vista do sentido, eu acrescentaria. Esculpe-se o olhar sobre, de dentro e a partir do espaço. A espacialidade nos conduz: há um jogo — uma plasticidade — entre sua concretude e nossa subjetividade. Numa via de mão dupla, olhamos o espaço que nos olha. Olhamo-lo pelo *tato*, abrimos *outros olhos* na pele: “A pele lê a textura, o peso, a densidade e a temperatura da matéria (...) a gravidade é medida pela sola dos pés; (...) ela nos faz sentir a respiração lenta da terra” (PALLASMAA, 2011, p. 53-55). Assim, respiramos pela *carne* do espaço. Crescemos ou diminuimos à sua razão, como Alice através do espelho. Portanto, se em nós há esse olho-gume, o espaço igualmente nos edita, corta, atravessa, enquadra, dá forma e deforma, *escreve*:

A utilização de um espaço real bem enquadrado induz os corpos a se situarem e se expandirem dentro dele. O espaço é um elemento flexível que convém às primeiras “bricolagens plásticas”. Favoreço as manipulações de espaços diferentes no contexto das séries de tentativas. Não é mais possível imaginar um roteiro sem pensar em seu desenvolvimento no espaço, na sua projeção concreta no local. [...] Como e onde colocar o olhar dos outros em relação a um determinado espaço? As duas coisas estão ligadas: como eu mostro e também como é *percebido* aquilo que mostro.

(RYNGAERT, 2009, p. 127, grifo meu).

E como *eu* sou percebido, produzido, pelo todo ou em parte. Como o espaço me *altera*: torna outro, ou melhor, me torna qualquer coisa. Assim, abre-se infinitas qualidades sensíveis do olhar a partir do tato, situando a mim e ao outro em sincronia *informe* no aqui-agora. Privilegiando o corte do *particular*. Quer dizer, há aqui um jogo de *molduragem* do espaço, sempre transitiva e aleatória, que orienta meu corpo em mil direções. Meu corpo já não é unidade, desorganizou-se em apêndices, detalhes, cantos, periferias, ex-centricidades. Nesses exercícios de improvisação “banais” não se buscava um sentido-imagem unitário, assim como não se buscou anteriormente um sentido-texto consensual. Em verdade, privilegiou-se algo perto do que Lehmann designava como “molduragem diversificada”,

mediante as quais o particular é arrancado do campo unitário que a moldura constitui ao circunscrevê-lo. Em vez de ser intensificado como sentido pela totalidade emoldurada, o particular é justamente cortado de sua ligação com o todo e assim ressaltado em sua constituição sensorial: as molduragens diversificadas operam de tal modo que o particular é reconduzido a si como ser-assim e ser-aqui, como perceptibilidade intensificada (LEHMANN, 2007, p. 269).

É esta “perceptibilidade intensificada” a força plástica do teatro. Espaço de *resto*. Criava-se então guias gerais para a condução do espectador, que em verdade éramos todos nós, e tínhamos liberdade de optar por caminhos diversos, durações entre permanecer, sair, desviar, sentar, levantar, voltar à sala ou ponto escolhido. Os estudantes passavam a criar células (figuras, movimentos, frequências, espessuras, ritmos) nos enclaves produzidos ali ou nos corredores externos. Brincavam com a iluminação dura e fria das lâmpadas de serviço institucionais, com as quadraturas da burocracia. Como tramar sob essa frieza amortecida uma sedução, uma aderência ou passagem, uma barreira de visão, um esconde-esconde, como deixar que se abra um imprevisto? Passamos a utilizar elementos que estavam à mão como escadas, cadeiras, tábuas, blocos de madeira, portas. Alternavam-se os lugares de onde se vê, de onde se faz ver. Considero a passagem a seguir de Ryngaert excepcional para a compreensão plástica e prática do espaço. Assim, trago-a na íntegra:

Existe uma poesia do espaço. Uma ligeira modificação de um espaço banal, ou já muito visto, lhe confere novo interesse. Às vezes basta uma mudança de ângulo para que tudo se modifique. A alteração do espaço assume formas diversas, exige que sejam superadas as soluções demasiado explícitas, que sejam descartados os meios excessivos ou grosseiros.

O espaço como trabalho sobre o sentido. Ele é o que é representado, em sua realidade imediata; é também o que representa ou aquilo que os jogadores se esforçam para

fazê-lo representar. Assim começa o trabalho sobre a noção de metáfora, as formidáveis variações em torno do sentido. Tudo se torna possível a partir de um mesmo cadinho.

Por vezes, os espaços institucionais onde nos instalamos são excessivamente carregados de sentido pelos participantes que vivem e trabalham neles. É ainda mais apaixonante desconstruí-los e aproveitar todos os cruzamentos de sentidos que aparecem. O jogo é um meio de “recarregar” os espaços.

Todos os formadores, quaisquer que sejam as disciplinas, têm relações privilegiadas com o espaço. A desestruturação e a re-estruturação de um espaço real em função de uma situação de aprendizagem também se realizam por meio de um trabalho sobre o imaginário. Tornamo-nos mais maleáveis ao treinarmos reações rápidas a condições insólitas ou simplesmente inéditas de espacialização.

No retorno ao cotidiano, o desvio pelo imaginário muda a percepção do espaço e a maneira como o indivíduo se situa num espaço familiar. Essa aprendizagem não diz respeito apenas aos profissionais da arte, e seu impacto é enorme (RYNGAERT, 2009, p. 127- 128).

Havia-se multiplicado as textualidades e percepções do espaço, tendo-se escavado e “recarregado” em sua superfície estruturas vivas, *informes*. Criava-se, portanto, escritura — inscrevia-se o espaço numa possível lógica de montagem e desmontagem: “O caleidoscópio de estruturas espaciais, objetos de cena e espaços luminosos corresponde a um trabalho textual de montar e desmontar” (LEHMANN, 2007, p. 274). Tomando o que diz Ryngaert e o contrariando, “os meio excessivos ou grosseiros” me interessam, uma vez que *informam* uma tal pedagogia do excesso. Seja através da profusão de comandos e orientações, seja pela ação dos estudantes que não se preocupam com um recorte puramente “estético” ou “elevado espiritualmente” da cena, deixo que produzam lixo, restos, clichês, que à custa da repetição e do acúmulo atinge, se possível, o ponto de alucinação. Justamente pelo *baixo*. Inevitavelmente pelo *sujo*. Que pode andar concomitantemente com a edição, a montagem, a “sintaxe” cênica. Os estudantes, assim, são como que escritores de formas espaciais; e caso alguns escrevam *palavras* no decorrer do processo, é porque as experimentaram primeiro, na pele, como *espaço*.⁶⁸

⁶⁸ Com Didi-Huberman e Bataille, penso que esse excesso plástico da carne no espaço (e na carne *do* espaço) promovem mesmo uma “forma espacial da experiência”, que “não pode ser uma ‘forma pura’, e menos ainda uma condição geral *a priori*: ela não passa de uma *forma sintomal*, isto é, uma forma crítica, sempre singular e sempre ‘impura’, uma ‘crise das formas’, uma crise das formas familiares. A espécie de relação que se estabelece em Bataille entre olhar, espaço e voracidade só tem, portanto, como substância, se ousar dizer, a substância do acidente ou do sintoma: o que se poderia nomear como a insistência ou a soberania do que pode se decompor, ter lugar e desaparecer ao mesmo tempo, se formar e se deformar ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 97). Essa “soberania do que se pode decompor” implica mesmo um devoração *contínua* entre todos os elementos materiais. Pois que experiência *sintomal* do espaço seria essa, senão a de uma cavidade que nos come? O espaço-tempo devora indistintamente: cheios de si, atravessamos portas, corredores, escadas, passarelas, tabiques, passamos chaves e ferrolhos no mundo, sumimos de vista, voltamos, falamos e falamos; e na realidade há como que uma edição paulatina de nosso agir mundano, fora de todo centro regulador da inteligência e do controle. Cortar. Comer. Exercitava a imaginação dos alunos a partir desse elemento da comilança, como indutor sensível de *pressão* das coisas sobre a pele e da pele sobre as coisas: *carne do mundo*. O espaço dos túneis engole, garganta de cobra,

Se assim o é, o teatro fugirá de um sentido centralizador, “irradiador” ou mesmo homogêneo. Se assim o é, o teatro é acéfalo. Essa figura do acéfalo, o saber do sem-cabeça, é fundamental na obra de Bataille para compreender seu materialismo radical. Através dela podemos intuir mais uma vez sua antifilosofia calcada na plasticidade e no *informe*, que o autor concebeu também a partir do imaginário gnóstico, de caráter fortemente profano. Segundo a pesquisadora Eliane Robert Moraes,

Entre os documentos de desfiguração da teologia gnóstica, encontra-se a imagem de um deus com cabeça de asno, definido por Bataille como a personificação acéfala do sol. (...) Nela a cabeça — ou o espírito, concebido na sua imagem mais elevada, a “cabeça do sol” — foi substituída por um elemento baixo e ambivalente: “o asno é o animal mais horrendamente cômico, mas ao mesmo tempo o mais humanamente viril”. À imagem polimorfa do deus gnóstico correspondem, portanto, tanto a decapitação quanto a troca de um termo alto por um baixo, compondo um movimento que de início supõe a supremacia da matéria sobre o espírito. Contudo, (...) “o baixo não é uma nova cabeça, que daria um sentido novo, comparável, mas apenas inverso, ao sentido tradicional. A figura que resulta dessa troca resta como personificação acéfala”. Em outras palavras: dessa substituição resulta um vazio, um espaço oco que expulsa para fora de si toda possibilidade de criar qualquer identidade. É justamente por realizar uma tal operação que essas figurações introduzem a desordem no pensamento. (...) Seria necessário lembrar que, retirada sua cabeça, o homem também se parece com “qualquer coisa”, como um monstro, uma aranha ou um escarro? (MORAES, 2017, p. 201).

Moraes falará igualmente do olho eviscerado em Buñuel a que Bataille jubilosamente elogia na *Documents* de 1929, recordando que “cortado, devorado, ou simplesmente podre, o olho perde sua forma esférica — signo da perfeição — para transformar-se em matéria informe” (MORAES, 2017, p. 207). Assim, “ele perde também sua identidade com a cabeça — concebida igualmente pela tradição platônica como ‘ideal da forma’ — para se decompor indefinidamente” (MORAES, 2017, p. 207). Essa produção de um vazio ou decomposição indefinida, essa *contínua* decapitação, essa interpolação incessante entre alto e baixo, essa desordem do pensamento de uma “forma ideal”, libera a própria matéria para “vir a ser” o que quiser.⁶⁹ Quer dizer, entre forma, matéria e sensação existe uma tal plasticidade que opera não somente pela identidade ou identificação racional-humanizada, mas também pelo irracional, pelo acéfalo, pela captação das forças sensíveis do mundo. Assim, a carne-

nosso automóvel, que é por sua vez outra cavidade com focinho e traseiro: moldura e duplicação. A língua infinita das rodovias, o colosso do espaço aéreo, através dos quais penetramos furiosamente o mundo, sugere-nos igualmente um palato abobadado, ou mucosa a pressionar e contrair os ossos de todos os lados. Trituração até a morte, deglutida final: cega, gulosa e sem cerimônia, a terra subtrai-nos a carne ou as cinzas. Condição-limite de nossa existência, a um só tempo fechamento (a moldura espacial da cova, a representação da morte para o outro) e descarga total de sentido para o infinito: tornamo-nos, afinal, o mundo, *excessivo* por natureza.

⁶⁹ Lembremos que a sensação, segundo Deleuze (2007, p. 51) é uma “realidade intensiva”, determinada por “variações alotrópicas”, ou seja, pela flexibilidade e plasticidade na obtenção de formas e propriedades físicas diferentes para si.

pensamento liberada do peso da cabeça se *informa* através do espaço, assumindo formas indefinidas ou, se quisermos, devires-corpo: corpo-grafia, corpo-luz, corpo-cor, corpo-figurino, corpo-adereço etc. O teatro como forma sem-cabeça, forma informe, dissolve, dissemina, parodia regimes de percepção, contradiz, seduz e interrompe o conhecimento-em-si, abrindo-o para o *não-saber*. Pois não temos acesso direto ao real, nem sequer ao conhecimento do real. Assim, não sei do teatro, jamais o saberei. Nem ele de mim. Sou acéfalo. E assim, tornei-me *outro* com a cena, me pus inteiramente em jogo (sou *informe* no jogo: não sei, virei a saber, perderei a *forma*).⁷⁰

Dos processos cênico-dramatúrgicos que se desenvolveram ao longo dessa pesquisa com os alunos, houve um em particular que me chamou atenção: o de Alessandra Flor Ferraz.⁷¹ Ao logo das aulas reconheci em seu corpo-poética vários desses elementos que venho discutindo por “alto”, quais sejam a decomposição entre cena e *logos* (daí o acéfalo), a multissensorialidade, o trabalho da pele com o espaço, a disseminação informe das formas e, principalmente, as variações em torno do olhar e da *cegueira*. Adentremos agora, por *baixo*, na composição de sua cena. Para tanto, vale abordar mais a fundo o tema que pontuará as próximas linhas, e que foi disparado na disciplina por Flor: a cegueira ou a *baixa* visão.

À cegueira, ou mesmo à dimensão cega da visualidade, posso relacionar a figura batailliana do acéfalo. Pois esse não-saber é tanto mais sem-cabeça quanto *invisual*, no sentido que perde a função de um órgão que, de outro modo, lhe daria unidade: o olho. Assim, enucleada, sem o centro “irradiador” da visão, a cabeça, antes de perder-se integralmente, em verdade se dissemina para *baixo*, ou mesmo para todos os lados, capilarizando-se na pele, revertendo continuamente o que é o alto e o baixo, o dentro e o fora. Nesse sentido, podemos cruzar aqui os três “documentos” que venho *informando*: o acéfalo, a cegueira e a pele. Pois,

⁷⁰ Munidos dessa intensificação perceptiva e plástica, seja do próprio corpo em ação e imaginação, seja do conjunto de corpos em convívio a partir do espaço, convidei-os, na sequência dos encontros, à elaboração e apresentação de uma frase que sugerisse, potencialmente, o título da cena por vir. E o que seria essa frase? Uma primeira tentativa de concepção, um gesto original que contivesse algum sentido dramatúrgico. Um impulso. Um mote. Um motivo. Uma forma. Uma sensação. Um inutensílio. Um inórgão. Até mesmo um “slogan”. Este, evidentemente, seria revisitado, desarticulado, alargado, aberto a perfurações e irracionalidades ao longo dos ensaios. Saliento que este trabalho, de revisitação contínua do tema, serve como espécie de bússola em um aparente caos-processo. Já fora balizado desde o primeiro encontro, ademais, quando fiz circular a fala de cada estudante a partilhar relatos cotidianos em busca de elementos criativos. Isso possibilita que, de quando em quando, possamos constatar o que foi criado e concebido, o que se modificou a partir do *logos* original, suas derivações em *carne*. Possibilita, sobretudo, que os mais tímidos ou desconfiados, os melancólicos e os soberbos, produzam algo minimamente concreto desde já, em que se reconheçam em alguma medida, e não se desintegram ou simplesmente desistam no caminho. Aí uma *pedagogia* do excesso.

⁷¹ Atriz, dramaturga, performer, designer publicitária, administradora em Marketing, empresária, professora, artista e ativista, Flor partiu de Manaus, passou por São Paulo e Vitória e se estabeleceu finalmente na Caucaia, município vizinho a Fortaleza. Seu nomadismo geográfico, desassossego artístico e ativismo antirracista e transfeminista perturba linguagens, gêneros e mídias distintas. Mais sobre Flor em: <https://www.pinartes.com/>.

uma vez que a visão (saber centralizador) é enfraquecida, é a pele toda que vê e *pensa*. Daí que, a partir das experimentações plásticas com o espaço ao longo da disciplina, Flor tenha trazido o elemento da escuridão. Em paralelo aos encontros gerais em sala de aula, a estudante intensificou nos jogos com seu elenco (formado por colegas da cadeira) a percepção do espaço através do breu. Pallasmaa falará que

As sombras profundas e a escuridão são essenciais, pois elas reduzem a precisão da visão, tornam a profundidade e a distância ambíguas e convidam a visão periférica inconsciente e a fantasia tátil. (...) Para que possamos pensar com clareza, a precisão da visão tem de ser reprimida, pois as ideias viajam longe quando nosso olhar fica distraído e não focado. (...) O olhar distraído penetra a superfície da imagem física e foca o infinito. (...) A escuridão cria uma sensação de solidariedade e reforça a força da palavra falada (PALLASMAA, 2011, p. 44-46).

Esse “olhar distraído” ou em *baixa* visão, essa palavra falada na solidariedade *entre* os sentidos, tornam-se mais sensíveis à medida que a sombra e a escuridão se adensam, e promovem como que uma escrita tátil através do espaço, um jogo da pele. Assim, a pele, *como olho*, abriu-se ao heterogêneo e o imprevisto, recusando qualquer saber “irradiador” de antemão, preferindo pensar por si com o espaço. Flor contará que seu processo cênico-dramatúrgico, trabalhando os motivos da cegueira, da interdição visual e do erotismo, nasceu de uma situação que viveu na pele. Em entrevista⁷² concedida a mim por Google Meet, entre gargalhadas e recordações afetivas, ela recorda a personagem fictícia “Tina”, espécie de alter ego de si própria:

fui pagar um boleto numa lotérica tão protegida que só tinha uma janelinha, por onde o homem lá botava a mão; e era um braço supermusculoso e ultratatuado... eu fiquei imaginando uma mulher pudica na fila, uma mulher reprimida, chamada Tina, que se apaixonou platonicamente por aquele braço. E ela não vê a pessoa, daí sua obsessão. Então propositalmente ela começa a ir pagar contas; pedia a conta de outras pessoas porque ela queria ver aquele braço. Meu primeiro impulso era construir uma cena bem clássica, bem literal, botando lá o caixote com um buraco e um braço saindo, algo bem direto. Não havia uma subjetividade maior não. Depois eu comecei a pensar... eu também sou publicitária e eu também sou designer, sou muito da questão semiótica e simbólica nessa comunicação que talvez não precise de palavras reais, não precisa de palavras, nessa linguagem do signo, do sinal que você olha e já respondeu. A primeira coisa que aconteceu então foi esse romper com a dramaturgia, porque eu ia escrever um diálogo e acabei parando num parágrafo. Parei exatamente nessa situação que acabei de contar (FERRAZ, 2024).

Através das aulas, ensaios e orientações, Flor e eu iniciamos um processo de desconstrução lógica e sensível desse mote dramatúrgico através de *leitmotive* que expandimos com o tempo: o anonimato, o bloqueio físico, a exclusão do semblante, a fragmentação espacial

⁷² A entrevista encontra-se no Apêndice “A” desta dissertação.

do corpo, o fetiche anatômico; sempre a partir do espaço em breu, da experimentação material (tinta, tecidos, odores, sonoridades, pontos dispersos de luz) e das improvisações entre as atrizes. Flor me conta, nesse sentido, que seu trabalho tem “como base de construção a teoria das cinco peles do Hundertwasser.⁷³ A primeira pele é a nossa própria pele, nosso corpo nu, a segunda pele é o figurino, a terceira é a casa, a quarta pele seria o meio social” (FERRAZ, 2024). E a última, segundo Flor, seria o planeta inteiro. A artista relata que investiga a interpolação e o alcance sensível dessas cinco peles, a cada ensaio acrescentando uma camada ao processo, num pensamento que eu qualificaria como tátil, um *saber de pele*.

Flor provocava as atrizes-colegas “a partir das cinco peles e dos cinco sentidos, literalmente. Havia um movimento de trabalhar o *tato* a partir da tinta, havia a *audição* através da música, o *olfato* no perfume que borrifava, tinha o *paladar* que era o gosto do texto e finalmente o não-*visual*, a venda” (FERRAZ, 2024). Daí que Flor também praticava a seu modo uma *pedagogia do excesso*, entrelaçando espaço e sistemas sensórios para além de um *logos* que irradiasse “de cima” a carne-pensamento. Não: Flor preferia o *baixo*, literalmente o chão, onde as atrizes se arrastavam, se desnudavam e duelavam entre si qualquer elemento que lhes caísse à mão: pinceis, panos, tinta etc. Duelavam com a boca, arreganhando os dentes, torcendo as mãos. Flor exercitava um teatro informe ou acéfalo, de decomposição físico-espacial indefinida. Assim, seu suor e o das atrizes (pois que Flor também interagira) imprimia no tablado o *excesso* de seu rastro, sua carne se aderiu ao espaço e o espaço se entrelaçava à dela através da sensação. Daí o inutensílio do jogo, os órgãos provisórios (ou inórgãos) que a tudo emprestam um funcionamento limitado, porém não menos *encantado*: palavras, sons, olhares, texturas adquiriam sopro de vida e plasticidade a partir do breu e da impossibilidade de um olhar mais preciso. Em uma das orientações, Flor vendou as atrizes no intuito de experimentar mais sensivelmente e radicalmente o espaço. Seria lícito supor que o olho das atuantes, aqui, se não necessariamente extirpado, escapuliu para *dentro*? E nesse movimento, também disseminou-se, informe, para *fora*? Eis então outro paradoxo do olhar que aqui se abre: recuá-lo é possivelmente expandi-lo através da pele, pela força acéfala do não-saber.

Em entrevista concedida a Suely Rolnik para o catálogo *Lygia Clark: da obra ao acontecimento* (2006), o educador somático e dançarino Hubert Godard aborda uma outra forma da *sensação* através do olhar. A partir do trabalho de Lygia Clark e da neurofisiologia, o autor contrapõe o “olhar subcortical”, “côncavo”, ao “olhar cortical”, “convexo”. Através do primeiro “a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma

⁷³ Referência a Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), pintor, arquiteto e ecologista austríaco. V. RESTANY, Pierre. *O poder da arte: Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles*. Köln: TASCHEN, 2003.

participação no contexto geral. Então, esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido. [É] Um olhar geográfico ou espacial” (ROLNIK, 2006, p. 73). Já o segundo olhar, “convexo”, significa “o olhar objetivo, cortical, associativo, o olhar objetivante, que está associado à linguagem etc.” (ROLNIK, 2006, p. 73). Poderíamos supor então que um tal olhar espacial, geográfico, polimorfo, consiste mesmo em um olhar “subjetivo”, que se contraporía ao olhar fixo, o olhar das *separações*, o olhar “objetivo”? Se Ryngaert mais acima propôs “recarregarmos o espaço” por meio do jogo e do cruzamento de sentidos, de sua incessante experimentação plástica, não haveria também uma forma de “recarregar o olhar”, *porção* de espaço que também significa, *forma* que constitui? Daí a anarquia constitutiva dessa “Tina” que Flor expande para as atrizes e o espaço, seu *extravio* de sentido, sua radical “irradiação” baixa, de pele. Durante tais incursões sensíveis pela sala Gracinha Soares, alguns colegas eram convidados a participar como espectadores, ensaiando a apresentação final. A Flor diretora, nesse sentido, já experimentava no laboratório-ateliê esses diferentes lugares de enunciação da cena, entendendo que o público era peça-chave em um tal jogo sensível.

No resultado “final”, por assim dizer, intitulado *Tatuagem*, Flor acabou produzindo, curiosamente, uma plasticidade entre os papéis da situação original: tanto espectador como atuante eram ao mesmo tempo Tina e o objeto de desejo erótico de Tina, e todos os corpos envolvidos se tornavam *materiais*:

vim percebendo durante o processo que a partir da premissa — a situação de Tina — nós mergulhamos dentro da personagem. Quando abre a cena você está dentro da *psique* dela. Aquele conflito louco que essa mulher tá tendo com esses desejos. Tem toda essa relação homoerótica, lesboerótica. No intervalo das músicas as meninas [Thais Gonçalves e Lara Ketty] iam disputar os pinceis. Quem ficasse sem pincel teria de interagir com o público que não estava vendado (FERRAZ, 2024).

Nessa dramaturgia *sui generis*, tátil e *excêntrica*, o corpo dos espectadores, junto ao do elenco, produzia plasticidades através de ações e motes disparados pelas atrizes, que por seu lado haviam sido pinçados no prólogo, do lado de fora, em que se perguntava ao público quais eram seus “B.Os” (em referência aos boletos que Tina ia pagar na lotérica). Dentro da sala, alguns voluntários, vendados, se posicionavam no centro do espaço cênico. As atrizes iniciavam um ritual de “tatuá-los” com tinta e pinceis. A sala se dividia então entre o público do centro, cego, e o público que via das extremidades. Parte do elenco cochichava frases no ouvido desses espectadores, que assim eram orientados a passar a “mensagem” a seus pares como no jogo do telefone sem fio:

Quem deu essa ideia de ser o telefone sem fio foi a Thais, porque havia um espaço em branco de como seria essa interação com o público. As meninas iam e voltavam e ficava essa barriga, esse buraco. Um negócio ralentado. Então essa era a ideia de fazer o texto circular entre o público. Que pra mim foi a cereja do bolo. Tenho que citar também como entrou a Lua dentro do processo. Porque ela ia pra os ensaios voluntariamente. E ela é uma pessoa neurodivergente. Aí eu a coloquei na cena, então fez todo o sentido não ter um duplo, mas um triplo de Tina. Não identificando quem era quem, quem era mais agressiva etc., pois criamos essa ideia de que elas eram as *camadas internas* da Tina. A gente acrescentou na cena uma cruz de papel manteiga. Sinalizava o “pecado”: esse desejo e tesão pelo braço, a impossibilidade de acessá-lo. E essa questão simbólica de que a Tina se apaixonou por esse membro, esse *falo*. Tem essa relação semiótica. Se eu fosse destrinchar a dramaturgia poderia ter escrito: e aí Tina se apaixonou por esse braço “veiúdo” etc. (FERRAZ, 2024).

Ou seja, criava-se uma espécie de anti-sintaxe de espectador a espectador, trabalhando-se a palavra de modo plástico, “caloteiro”. Tais elementos se interpolavam e excediam-se sensivelmente através de um tecido textual-carnal: a *pele*. Em outras palavras, o “texto” só foi possível porque se desmanchou em pele sensível, em um não-saber acéfalo que se “irradiava” cegamente pelo público. Esse entrelaçamento de sentidos que o texto liberou só pôde acontecer à razão de sua desrazão, de sua dissolução no espaço, de sua interpolação entre visibilidade e invisibilidade. Mais que símbolos, portanto, as imagens e elementos cênicos que Flor e as atrizes manejaram excederam a ideia mesmo de objetos isolados (pincel, tecido, tinta, papel), ou de lugares determinados de enunciação (ator e espectador; cena e público) pois se tornaram como que variações heterogêneas da sensação no espaço e entre os corpos. Tornaram-se *plasticidades*. Tornaram-se *informe*:

Meu desafio era como eu ia tratar o sentido visual, tendo em vista que a maioria das pessoas já veem. Quer dizer, as pessoas já trazem em si uma visualidade. Eu pensei então em uma *contravisualidade*. Eu tirei a visão do espectador para que ele pudesse assistir a cena de *outra forma*. Pensei nesse lugar contraditório com a não-visão. São quatro pessoas assistindo de dentro da cena, uma em cada ponta da cruz. E a gente desenhava essa tatuagem também pro ambiente, fazendo essa relação com as peles e os sentidos. Então tudo vira espaço, *ativa* o espaço. Penso em tirar a visão para ampliar essa questão do contraditório mesmo. Deve ter sido enlouquecedor para a plateia, pois a pessoa fica tendo estímulos a partir de todos os seus sensores, no momento em que se tira a visão. Teve gente que assistiu as duas apresentações, pra poder ir tanto num lugar, o da plateia visual, quanto noutro, o da plateia cega (FERRAZ, 2024).

Ao chamar também esse olhar côncavo e receptivo de “olhar cego”, Godard abre a possibilidade de pensá-lo como se fosse afetado diretamente por aquilo que “vê”, e não fechasse, pelo contrário, o que vê numa representação antecipada, engessada ou homogênea: um objeto plenamente visível. E especula, nesse sentido, que é “como se o mundo chegasse a mim tal como é. É um velho debate que remonta aos pré-socráticos sobre a questão de saber se é o olhar

que lança uma chama sobre o objeto ou se é o objeto que envia uma chama para o olhar” (ROLNIK, 2006, p. 73). O mundo como forma acidental, forma em transe, forma aberta. Com efeito, todos ali praticavam um tal olhar cego: as atrizes, o público da extremidade que vez ou outra se “perdia” na transmissão (as mensagens boca a boca se atropelavam e se extraviavam) e o público do meio, “cegado” pelo bloqueio visual da venda.

Figura 6 — Tatuagem



Fonte: Tupa

A cena acéfala, reforço, nada tem de desarrazoada. É que em meio à razão embrutecida pela cabeça ou pelo olhar objetivo, ela é *força*. E essa força é muitas vezes incondicionada ou, pelo menos, imprevista. Daí trazer a cegueira, o ponto cego da visualidade, como potência que nos atravessa a todos: *saber de pele*. E como recurso para se pensar criticamente o teatro, sensivelmente o teatro, liberto, ou esvaziado, de um sentido “irradiador”:

É preciso esvaziar o sentido de seu demasiado-pleno de pré-visão (...), vomitar a fantasmática que sufoca o sentido para, a partir daí, atingir um estado de vazio que abre um novo potencial. Assim (...), não é um estado de regressão, é um estado de vazio, de suspensão, de pré-movimento, (...) onde esvaziamos um demasiado-pleno de *a priori* sobre o espaço. E é a partir daí que podemos voltar a criar (ROLNIK, 2006, p. 77).

A cena de Flor compôs a mostra *Cenotópia*, que finalizou, reunindo as outras cenas, a disciplina de *Laboratório* com casa cheia os três dias. Tramamos, estudantes, professor e público, coletivamente e a partir do espaço, outros espaços, conduzindo-nos de lá a cá, ocupando cada recanto e recesso de sua arquitetura, na penumbra desenhada por elementos cenográficos e cortada por pontos dinâmicos de iluminação. O Teatro Universitário, usina criativa que é, escondido nos confins do bairro Benfica, tornou-se *plástico* naquele semestre.⁷⁴

Figura 7 — Flyer da mostra *Cenotópia* (2022.2)



Fonte: Autor

⁷⁴ Segue a apresentação da mostra: “Qual a função da direção teatral? E se funciona, qual a potência que pode ela extrair dos acidentes de percurso, desastres, epifânicas? Que recortes propõe ela sobre o real, que composições, sinestésias, violências, suavidades operam sua marcha, visualizam sua mira? Tateando, intuindo, o(a) diretor(a) constrói enquanto desconstrói, sabe enquanto não sabe, converge enquanto confronta: um circunlóquio chilópode. Sobre a cena, penumbra perpétua, o movimento invertebrado — e rigoroso — questiona: e por que continuar? Com que pé? E de quê? Flutuando sob que interlúdio, deixando que marcas e tatuagens sobre o outro, armando e apontando que utopias marginais, mastigando e vociferando que traumas, retomando que tempos? Talvez a direção seja mesmo esse estranhar a própria casa, tornar o estranho morada. Nos dias 30 de novembro e 1 e 2 de dezembro, sempre a partir das 19h, estudantes da disciplina “Laboratório de direção: do texto a cena”, do curso de Teatro-Licenciatura da UFC, fazem da cena o texto e pretexto de suas urgências, propondo visualidades noturnas cheias de luz. O público, feito centopeia — feito cena —, é convidado a pervagar não simetricamente, porém vertiginosamente, a miríade de escolhas possíveis nas caixas e contra-caixas de nosso Teatro Universitário. Sim, talvez a direção encontre a direção no contratempo de nossa estadia mundana: uma ecologia política dos afetos, sem disfarçar a peçonha: é preciso caminhar bem (tropeçando, retomando) — é preciso caminhar junto”.

OSSO

Ah não ser eu toda a gente e toda a parte!

Álvaro de Campos

Em termos ocidentais, é ponto pacífico entre historiadores o lugar que ocupa Adolphe Appia (1862-1928) nas revoluções teatrais do século XX. Devemos ao cenógrafo, arquiteto e músico suíço a compreensão do teatro como arte viva e autônoma, insubmisso enfim às amarras ilusionistas que lhe emperravam o pleno desenvolvimento até o fim do século anterior. Tais amarras, como vimos, tinham nós bastante resistentes: em geral, ou o teatro servia ao *figurativo* depositário da pintura, ou ao *narrativo* de forte teor literário. Em meio a tal dilema, a chamada arte dramática contorcia-se, de quebra, entre elementos herdados das demais “belas-artes” — escultura, arquitetura, poesia e música. Sob tantas injunções estéticas, onde vibraria o cerne, a *forma* específica do teatro? Appia empenhou-se por encontrar uma síntese conceitual que elevasse o teatro a categoria autêntica, assumindo os elementos que lhe compunham (fossem esses pictóricos, esculturais, musicais), expandindo-os, porém, a partir de um *centro* bem definido. Tal centro, paradoxalmente, só poderia ser alcançado através do *movimento*. A encenadora e iluminadora brasileira Cibele Forjaz resume bem as inquietações do cenógrafo:

Ao analisar os elementos que cada arte empresta ao teatro, [Appia] divide as artes considerando que uma trabalha com o espaço — pintura, escultura e arquitetura, (presentes nos elementos visíveis do teatro, como a cenografia e o figurino) — e outra tem como seu elemento principal de elaboração o tempo — poesia e música. Em seguida, expõe uma tensão fundamental entre elas. As artes do espaço são imóveis no tempo e as artes que se desenvolvem no tempo são igualmente imóveis em relação ao espaço. Como seria possível a “reunião harmoniosa” entre artes de naturezas tão diversas na arte dramática? (FORJAZ, 2022, p.11).

O problema não era a pintura em si, porém a pintura como cenário fixo, bidimensional e decorativista que, além de atravancar o corpo do ator, limitava as potencialidades plásticas da luz. O problema igualmente não era a palavra, mas sua forma engessada em texto declamado que requeria uma imobilidade a mais do intérprete, reduzido a “simples figurante com relação a um texto preexistente e determinante” (PAVIS, 2015, p. 45). Ao delinear os fundamentos de sua *Obra de arte viva* (2022), portanto, Appia concebeu um sistema de hierarquias que partisse do *corpo vivo* em movimento, evoluindo em seguida para o tratamento da luz — cuja concretude plástica estruturaria a caixa cênica — e finalmente o espaço, tomado agora em sua tridimensionalidade expressiva, *cenográfica*:

Uma das intuições mais fecundas de Appia consistiu em constatar que a cenografia deve ser um sistema de formas e de volumes reais, que imponha incessantemente ao corpo do ator a necessidade de achar soluções plásticas expressivas. Ele deve manter, portanto, uma relação complexa com o seu meio ambiente. (...) Isso explica o fato de os dispositivos imaginados por Appia aparecerem como admiráveis arquiteturas abstratas. Ele lhes dá, diga-se de passagem, um nome expressivo: o de *espaços rítmicos*... (ROUBINE, 1998, p. 136, grifo do autor).

Pelas noções de ritmo e frequência inspirados na música e na poesia; pela materialidade de um espaço arquitetural *vivo* e fluido que não nega simplesmente os saberes pictóricos-esculturais, mas os tensiona continuamente em favor do corpo e da cena, Appia sonhou um teatro plástico por excelência. O espírito irrequieto do cenógrafo abriu um filão teórico-prático para pensarmos a plasticidade através dos contatos e contrastes entre teatro e demais linguagens artísticas: seus *entremeios sensíveis*, plenos de contradição e possibilidade. Se por um lado pode nos soar estranho um vocabulário fartamente marcado por “síntese”, “harmonia” e “hierarquia”, é que Appia apostou mesmo em um sistema “dialético” que desse ao encenador-cenógrafo a chave para sua independência intelectual e criativa. Sua visão apontava para o futuro, o futuro do teatro e seu “desejo insaciável da multidão” (APPIA, 2022, p. 167), ou seja, seu pendor convivial para com o mundo. Para ele, a cena é “uma *abertura* sobre o desconhecido e o ilimitado [desse] espaço imaginário onde nossa alma moderna precisa *mergulhar*” (APPIA, 2022, p. 167, grifo meu). Hoje, e evocando Bataille, talvez possamos somar ao “desconhecido” e “ilimitado” as noções mesmas de *baixo* e *acidental* que tal “mergulho” na plasticidade do mundo promove. Pois ainda para Appia, citando o filósofo Protágoras na epígrafe de sua obra, “O homem é a medida de todas as coisas” (PROTÁGORAS *apud* APPIA, 2022, p. 61). O saber vivo e plástico, portanto, se processa em Appia necessariamente pela razão antropocêntrica:

Com uma mão o ator se apodera do texto, com a outra, ele tem, em um feixe, as artes do espaço, depois ele reúne, irresistivelmente, suas duas mãos e cria, pelo movimento, a obra de arte integral. O corpo vivo é assim o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem diversos fatores, visto que está à frente dela. É do corpo, *plástico e vivo*, que devemos partir para retornar a cada uma de nossas artes e determinar seu lugar na arte dramática (APPIA, 2022, p. 68, grifo meu).

Ora, o que venho aqui argumentando a partir de Bataille não chega a ser exatamente o contrário, porém, se possível, o *semelhante informe* dessa e da proposição anterior: o homem não é exatamente “a medida de todas as coisas”. O homem vive (e se torna) “homem” justamente porque *se extravia no excesso de todas as coisas*. Quando retorna desse estado

informe — o excesso, o *movimento* em si — já não é o mesmo ou a mesma *forma*. Então, pervertendo os dizeres de Appia, esse “corpo plástico e vivo” que o autor evoca só se tornará possível na medida mesma em que se *perde*. Por outro lado, me pergunto se o próprio Appia, quando nomeia o termo “vivo”, já não assume a reboque da expressão seu caráter excessivo, por maior “antropocentrismo” que ele carregue em sua teoria. Com efeito, ressalto que tal “perda de si” não obedece à lógica do naturalismo predecessor de Appia. Não se trata de uma perda de si em função de um texto ou quadro que lhe preexiste e sobredetermina, e que o ator finalmente ilustrará em cena, subsumido. Essa perda ou extravio a qual me refiro significa mais uma conjunção entre o corpo vivo e os demais elementos do acontecimento teatral, tornados tão vivos quanto ele, *animados*. Desse modo, podemos entender “as relações hierárquicas que unem os diversos fatores” da cena em sua densidade, em sua vivacidade, também como um corpo. Um corpo *vivo*, um corpo-devir — corpo-luz, corpo-grafia, corpo-figurino, corpo-cor e inclusive corpo-texto — que estão em pé de igualdade entre si: são espessuras e volumes sensíveis; nem servem de puro “adereço” mas *endereço* sentidos no plural; formam como que uma vertigem caleidoscópica, e não necessariamente se organizam em “camadas” de sentido verticais. Não havendo como controlar tamanha exuberância, não há, igualmente, lugar de enunciação bem definido em um hipotético discurso teatral *organizado*. Tanto o corpo vivo em cena quanto o corpo vivo do espectador se desdobram e são invadidos pela carne-pensamento ou pelos níveis de sensação (e gênese) que Deleuze também nos ensina. Pois esse corpo, perturbando qualquer saber instrumental ou ideal que a ele se imponha, mergulha *às cegas* no mundo sensível — e as formas que trazem são para sempre transitórias, informes.⁷⁵

Imbuídos desse pensamento plástico, o Prof. Dr. Erwin Schrader e eu “mergulhamos” na elaboração da disciplina *Estudos visuais da cena*, oferecida no primeiro semestre de 2023. Contávamos com quarenta e cinco estudantes da recém-ingressa turma, e tivemos autonomia como professores para imprimir nosso planejamento a partir de um dado

⁷⁵ Não falamos hoje, para se referir às artes cênicas e seus deslizamentos com outros saberes, em “artes vivas”? Segundo o primeiro Festival Internacional de Artes Vivas Loja, no Equador, “O conceito de artes vivas expressa o contato direto e vivo entre o público e os artistas. Dentro das artes vivas encontramos o teatro, a dança, a palhaçaria, a mímica, o circo-teatro e demais artes cênicas. Academicamente, as artes vivas são definidas como a categoria que deriva de múltiplas combinações das artes cênicas com outras disciplinas como artes plásticas e visuais, música, cinema, arquitetura, design, antropologia, literatura e filosofia, entre outras, e que tem como elemento primeiro o 'corpo social' que produz atos vivos, destacando o gesto, a escrita, as performances, a teatralidade, as formações artísticas ou outras expressões que geralmente desenham e confundem, dizem e contradizem, afirmam e questionam paradigmas e diferenças tradicionais, que transmitem, reciclam, problematizam, traduzem informações em experiências poéticas e acontecimentos estéticos e que permanentemente reinventam e redefinem o campo das artes vivas. Neste campo, a produção de objetos é tátil, tátil, testemunhal, condutora de afetos e tradutora de experiência” (FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES VIVAS LOJA, 2016, s.p., tradução minha). V. <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/eventos/evento/festival-LOJA-2016>.

elemento plástico da cena: desde a cenografia⁷⁶ à luz, o figurino à maquiagem etc. Segundo a justificativa e ementa da disciplina,⁷⁷

Conceitos de plasticidade e a exploração de possibilidades do signo visual são ferramentas necessárias para a plena compreensão dos aspectos visuais em um espetáculo teatral. A disciplina introduz relevantes instrumentais técnicos para o aprofundamento artístico, bem como especificamente para o ensino do teatro. O estudo de princípios da cenografia, da iluminação, da maquiagem e do figurino fundamentam esta disciplina e preparam o aluno para as realizações práticas posteriores que integram este currículo.

A visualidade como signo cênico. Estudo dos elementos estruturais da linguagem visual e sua aplicação ao espetáculo teatral. Estudo de cores e expressividade. Princípios básicos de cenografia, figurino, iluminação e maquiagem. Exploração criativa de materiais convencionais, alternativos e recicláveis na composição de iluminação, cenário, figurino, maquiagem e adereços aplicados à educação.

Sendo uma disciplina introdutória e preparatória, seu campo de ação foi sempre flexível. Em conversas de orientação, o Prof. Dr. Héctor Briones⁷⁸ diagnosticou certa “ambivalência” que sua ementa possui dentro do curso, oscilando entre saberes e operações diretas sobre a visualidade — “exercícios envolvendo círculo cromático, teatro de sombras, tecidos etc.” — e um “pensamento mais conceitual com relação à imagem como um todo”. Ao longo da década de 2010, o professor orientador comenta que, muitas vezes, no geral, por se tratar de uma prática que considera dinâmicas tradicionais do trabalho teatral, voltou-se para teatralidades “um pouco pré-formatadas que não apontavam para espaços de estranheza, ou mesmo dessem a ver lacunas características da cena fragmentada, ou em fluxo, ou metamórfica, do teatro contemporâneo”. Para o professor, porém, tal dilema “é que carrega toda a possibilidade e potencialidade de se pensar um estatuto da cena a partir da imagem, e da imagem extrapolada numa outra dinâmica muito mais sensória”.

Erwin havia cedido gentilmente ao curso o acervo que pertencera ao Coral da UFC, do qual fora maestro durante décadas. De posse de centenas de materialidades cênicas, desde tecidos, cordas, varais de luz, passando por bancos e mesas de madeira até andaimes de ferro,

⁷⁶ Na concepção contemporânea defendida pela OISTAT (International Organization of Scenographers, Theatre Architects and Technicians), a Cenografia é uma arte que abrange, ela mesma, a Iluminação Cênica, a Sonorização, a Maquiagem, o Figurino, os Adereços e os Cenários. Mais em: <https://oistat.org/>.

⁷⁷ O programa da disciplina *Estudos visuais da cena* encontra-se no Anexo “B” desta dissertação.

⁷⁸ Recordo que Héctor ministrou essa disciplina quando era intitulada *Aspectos visuais da cena*. Foi ofertada inicialmente no segundo semestre de 2010; era eu então aluno do curso. Lembro-me da forte impressão que obtive ao ser provocado por Héctor a pensar teatro a partir da pintura. Além disso, foi nessa disciplina que travei o primeiro contato com os reformadores do teatro moderno: Appia, Gordon Craig, Meyerhold e Artaud. Foi graças a ela também que passei a encarar a História da Arte de forma crítica e investigativa. A conversa com Héctor é citada como anotações de encontros de orientação.

criamos um sistema de montagem e desmontagem dos dispositivos que evoluía em grau de complexidade. A infraestrutura da disciplina, portanto, estava dada.⁷⁹ A partir daí, ao longo do semestre, incentivamos os estudantes a improvisarem a partir do espaço branco e nu da sala HL201, habituando-se com suas linhas, escalas, volumes, texturas, pontos de iluminação e ângulos secretos. Segui os procedimentos de criação que já havia experimentado na disciplina de *Laboratório*. O trabalho de investigação espacial avançava indissociável do corpo e da taticidade, como podemos observar na imagem a seguir:

Figura 8 – *Estudos visuais da cena*



Fonte: Autor

Através dessa metodologia, sempre ampliada, provocamos os estudantes a preencher a sala com formas inventadas, virá-lo de cabeça para baixo, dividi-lo em raias e

⁷⁹ Através da firme parceria travada com Erwin, também reabilitamos o Laboratório de Cenografia e Tecnologias da Cena (CENOTEC), que hoje conserva, entre outros, o acervo do Coral da UFC, e foi fundamental para a metodologia aplicada na disciplina. Criado em 2011 pelo Prof. Dr. Pedro Henriques, o CENOTEC é um projeto de pesquisa artística, pedagógica e patrimonial, de caráter extensionista, vinculado ao curso de Teatro-Licenciatura. Entendemos o CENOTEC como espaço privilegiado para articulações entre arte, ciência e tecnologia.

planos, implodi-lo com o olhar, num consolidado espírito de cooperação geral. Aos poucos introduzimos as materialidades do acervo, sentindo seu peso, sua dinâmica e as infinitas sensações que uma mesma forma pode promover. Através da música, da afinação da frequência coletiva, investigamos o espaço como forma viva, nele *mergulhando*. Passamos a dividir a turma em grupos de cinco a oito pessoas; cada equipe criava microcenar repetidas até a exaustão. Quase sempre caíam numa narrativa de começo-meio-e-fim. Outros arriscavam a guiar-se apenas pelas formas, pelo desenho de seus corpos em conjunção com o espaço e pelo tempo da música. Tudo era jogo afinal. Algumas regras foram apresentadas: primeiro, era necessário que cada grupo esboçasse o espaço da cena a ser apresentada numa folha de papel, com o máximo de detalhes e indicações possíveis (espécie de *storyboard*). Segundo, o respeito de um grupo por outro durante a apresentação. Terceiro, o silêncio e a máxima concentração. Estabeleci como regra, igualmente, a verbalização e qualquer mímica gestual ilustrativa nas cenas. O que quisessem expressar ou “narrar”, que fosse com o som, os objetos, a respiração, o ritmo, o movimento, o desenho espacial. A disciplina foi finalizada com uma pequena mostra interna, acessível para as turmas dos outros semestres.

Foi em *Estudos visuais da cena* que conheci o aluno cego Anchieta de Carvalho. Sem ele, esta pesquisa não faria sentido, e se cheguei até aqui foi menos por conduzir que *ser conduzido* por esse estudante, cuja condição especial representou, a mim e a Erwin, um desafio ético e pedagógico, levando-nos a repensar procedimentos em sala de aula quanto a cena. Passemos agora ao seu relato⁸⁰ e as considerações que depreendi a partir de sua experiência de vida. Anchieta me contou sobre seu atletismo e prática em artes marciais (daí o curioso “mestre” com que trata os professores), e a relação com o teatro e a disciplina em específico.

Há pouco mais de uma década, aos quarenta e sete anos, Anchieta de Carvalho foi acometido por uma fatalidade doméstica. Chegando em casa após treinamento extenuante sob o sol do meio dia,⁸¹ o então supervisor de vendas abriu o freezer para tomar uma água “supergelada” (CARVALHO, 2024). Seu corpo estava quente, “com a pressão interna muito alta”; naquele instante, pela brusca alteração de temperatura, Anchieta sofreu violento choque térmico que lhe afetou severamente a retina. O trauma o deixou inconsciente por oito horas. Quando acordou no posto de saúde já não enxergava. A partir dali Anchieta de Carvalho tornou-

⁸⁰ As páginas seguintes foram desenvolvidas a partir de uma entrevista online que fiz com Anchieta. O material completo encontra-se no Apêndice “B” desta dissertação.

⁸¹ Anchieta relata que nesse dia em especial estava praticando o *spin* no *Tai chi chuan*. Segundo ele, *spin* é como que a ultrapassagem da resistência física: “Todo atleta sempre busca avançar mais um pouco, busca sempre o seu limite [seu *spin*]” (CARVALHO, 2024).

se um *invisual*.⁸² Mesmo após inúmeras cirurgias com os maiores especialistas de Fortaleza, Anchieta não conseguiu reverter sua condição. Hoje aposentado, percebe apenas quando está claro ou escuro. Seu olho tem 0,06% de percepção luminosa, e para realizar certas ações de mobilidade precisa de auxílio. Depois de levar uma série de quedas⁸³ durante o semestre em que foi aluno de Teatro no ICA (Instituto de Cultura e Arte da UFC), Anchieta transferiu-se para o curso de Jornalismo, onde realiza documentários audiovisuais e vivências coletivas no intuito de instruir-nos sobre acessibilidade e inclusão.⁸⁴

Isso, porém, é apenas uma de suas facetas. Praticante de Kung-Fu desde a adolescência, hoje detém o título de hexacampeão consecutivo invicto nos quatro estilos de paranatação, além de “tetracampeão Norte-Nordeste, tetra jogos aquáticos, bicampeão mid cearense, ciclovelocista, bailarino, dançarino, praticante de musculação, pilates, crossfit e funcional” (CARVALHO, 2024).⁸⁵ Pergunto a ele como arranja tempo para tantas atividades:

Mestre, quando a gente fica invisual, quando a gente fica cego, o tempo é todo nosso, você não precisa mais correr para trabalhar, correr para estudar. Mas agora ficou diferente; depois que eu ingressei na natação, resolvi realizar um grande sonho da minha vida. Desde a época do ginásio eu gostava de Teatro, mas havia um preconceito gigantesco, e foi por isso que eu ingressei nas artes marciais, porque eu queria fazer na verdade teatro. Mas as pessoas, os meninos, tinham aquela famosa frase “quem faz teatro é baitola”, “quem faz teatro é viado”... aí os cara vinham me bater e eu digo “não, eu tenho que reagir”. Então passei a praticar o Kung-Fu e comecei a me defender (CARVALHO, 2024).

Digo-lhe que entre artes marciais e teatro há mais semelhanças do que concebemos, ao que ele reage efusivamente, lembrando que seu ídolo Bruce Lee (cujo pai trabalhou na Ópera Chinesa) também foi dançarino. A arte é costumeira para Anchieta. Formou-se pelo *Projeto Cores da Alma*, vinculado ao Instituto dos Cegos, onde acabou por desenvolver uma metodologia de desenho usando a mão esquerda como guia: “nas minhas mãos existem dez olhos; com as mãos aprendi a perceber novas imagens” (CARVALHO, 2024). Diz que hoje ainda sofre preconceito por ser cego, vários amigos se afastaram depois do ocorrido, mas que

⁸² O termo *invisual* ou *cego* é hoje amplamente acordado para referir-se à pessoa com deficiência visual. Vale ressaltar o trabalho do Instituto de Cegos do Ceará, mantido pela SAC (Sociedade de Assistência aos Cegos), que há 81 anos realiza ações nas áreas de saúde, educação e assistência social. Para mais informações, V. homepage: <https://institutedocegosdoceara.com.br/>. Provenientes da SAC, há o Grupo Olho Mágico, que “desenvolve uma pesquisa extensiva em artes cênicas, dedicando-se particularmente ao Teatro. O coletivo se lança no imenso desafio de, mesmo com a condição de cegueira, criar e produzir espetáculos teatrais com constante aprimoramento técnico e artístico” (MAPA CULTURAL DO CEARÁ, 2024). V. <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/ agente/36842/> e <https://www.instagram.com/grupolhomagico/>.

⁸³ Penso que a falta de estrutura e preparação de um curso de arte como este aponta para o desafio de encarnar práticas pedagógicas mais inclusivas, sem deixar de fora o rigor e vigor prático que as disciplinas exigem.

⁸⁴ V. https://www.youtube.com/watch?v=oeskpijedwdM&ab_channel=AnchietadeCarvalho.

⁸⁵ Para mais informações sobre seu portfólio, V. <https://www.instagram.com/tonemaitonemvendo/?hl=pt-br>.

nada disso o desanima. Anchieta acredita “em Deus, um Deus diferente, não esse Deus que as pessoas pregam aí, que eu não acredito, mas um Deus-essência, um Deus-energia, um Deus-frequência” (CARVALHO, 2024). Durante os primeiros anos de cegueira começou “a buscar dentro [de si] uma energia para que pudesse reagir”. Ao ser contatado por seu mestre no Japão, este lhe perguntou:

“Você quer ser um cego igual os outros ou quer ser um cego diferente?” Aí eu disse “mestre, eu quero ser um cego diferente”. Então eu fiz o treinamento *Ninjutsu*⁸⁶ pra acionar a glândula pineal, que é o terceiro olho, que fica no meio da sua testa, é o olho que fica interno, é o olho que enxerga, porque enxergar é uma coisa, ver é outra. Ver você vê com os olhos e enxergar você enxerga com sua mente. Quem tem esse poder? Os mentalistas, os ilusionistas, os mágicos, os videntes⁸⁷ e nós, que somos invisuais, os cegos (CARVALHO, 2024).

O “terceiro olho” a que Anchieta se refere tem importantes considerações científicas. Ligado diretamente ao epítalamo e associado à glândula pineal — daí por extensão “olho pineal” — seria a porção vestigial “de um par de olhos adicional remanescente dos antepassados de alguns répteis e anfíbios” (SILVA, s.d., p. 36). Reunindo funções vinculadas à orientação espacial, termorregulação, fotossensibilidade e produção hormonal, o “olho pineal” converte “estímulos ópticos em mensagens neuroendócrinas, e embora não possa formar imagens considera-se que possa perceber alterações na intensidade e no comprimento de ondas de luz” (SILVA, s.d., p. 36). Nos humanos e mamíferos em geral o “terceiro olho” desapareceu por completo. Subsiste porém a glândula, que regula os ciclos circadianos e circanuais ou, mais popularmente, o “relógio biológico”. Com o formato de uma pinha (daí seu nome), a glândula “sintetiza a melatonina, que tem influência direta no estabelecimento do sincronismo do organismo com os ciclos da natureza. O principal ritmo utilizado [é o] claro-escuro ou também chamado fotoperíodo” (FILGUEIRAS, 2006, p. 47). Pelo claro-escuro marca-se a sincronização espaço-temporal entre meio interno e externo:

As novas técnicas de microscopia têm mostrado que a estrutura da glândula pineal é mais complexa do que se pensava anteriormente, mostrado também seus arranjos e conexões com os diversos sistemas que participam da homeostase e sincronização do

⁸⁶ Arte milenar que abrange desde a filosofia a variadas táticas de sobrevivência e combate praticadas pelo *Ninja*. Segundo o *sensei* Masaaki Hatsumi, “A iluminação pessoal somente pode acontecer através de uma total imersão na arte marcial como um caminho de vida. Ao experimentar a confrontação do perigo, a transcendência do medo da perda ou da morte, e o trabalho de conhecimento individual de seus poderes e limitações, o praticante de *Ninjutsu* pode ganhar o poder que permite gozar dos movimentos naturais como o vento e a água, apreciar o amor dos outros e a satisfação com a presença da paz na sociedade” (HATSUMI *apud* ALVES, 2017, p. 27).

⁸⁷ Anchieta aqui se refere a pessoas dotadas de clarividência, adivinhação ou a faculdade de ver o passado e profetizar o futuro. Vale recordar o personagem Tirésias, famoso profeta cego de Tebas, evocado direta ou indiretamente em Homero, Sófocles, Dante, Virginia Woolf, entre outros. Não confundir com a outra acepção de *vidente*, “que ou aquele que vê”; em oposição a “cego”.

meio interno com o externo, abrindo um grande campo de investigação e pesquisa. Sua importância regulando a síntese de melatonina e seu papel de marca-passo dos ritmos circadianos, (...) sincronizando os fotoperíodos, permitindo adaptações orgânicas durante a passagem do tempo, seja no ciclo de 24 horas (circadiano) como no de 12 meses (circanual), é bem-estabelecida, sendo reconhecida como um dos principais componentes do sistema do relógio biológico (FILGUEIRAS, 2006, p. 49).

A pineal seria então esse órgão secreto, ou *quase-órgão*. Versátil e plástica, capta as forças da luz, do tempo, do espaço. Ainda que, e de acordo com o texto anterior, não formule “imagens” (pelo menos visuais), *informa* ritmos e atritos heterogêneos. Pois não efetuará seu “marca-passo”, sua sensibilidade ao claro-escuro, justamente a dinâmica elementar encontrada em pintura, em cinema, em teatro? Assim, não se abriria para o excesso plástico do mundo? E ao orientar espacialmente, ao regular a temperatura do corpo e torná-lo sensível à ausência e presença de luz, não comportaria a pineal o fundamento mesmo da propriocepção: o sentido de si com o meio-ambiente? Com efeito, a pineal implica mesmo uma *potência do informe*.

Vale a pena então, a seguir, diferenciar o “sentido cartesiano” (moderno-lógico) do “sentido de excesso” em Bataille que tal glândula promove. Seguindo uma linhagem de místicos, esotéricos e médicos que se debruçaram sobre seu mistério, René Descartes avançou com o tema através de considerações metafísicas: a pineal forma sim imagens, na medida em que são associadas ao espírito. De acordo com CUNHA (2015), o filósofo também

pensou sobre as conexões que a glândula faz no cérebro humano e a apontou como “sede da alma racional” ou “glândula do saber, do conhecer”. Para ele “tudo o que existe em nós, e que não imaginamos de forma alguma sujeito a pertencer a um corpo, deve ser atribuído à nossa alma”. Assim, faz uma divisão entre o corpo e a alma, sendo corpo tudo o que for atribuído ao corpo na medida em que não depende do pensamento. Dor, doença, toque estão ligados diretamente ao corpo, e o pensamento à alma. Em todo o corpo, a alma não pode estar em outro lugar, senão na glândula pineal (CUNHA, 2015, p. 20-21).

Para o filósofo moderno, o objeto percebido a princípio pelos olhos frontais é sintetizado na glândula, onde se torna afinal imagem inteligível do pensamento. Nada mais distante — ou *semelhantemente informe* — à concepção de Bataille, para quem o órgão é o princípio mesmo do excesso, a um só tempo *extravio* e *vinculação* carnal com mundo. Em seus textos *O ânus solar* e *O olho pineal* publicados em 1931, Bataille concebe o órgão como “diretamente ligado ao homem e, ao mesmo tempo, ao sistema solar e toda a estrutura vital terrestre” (CUNHA, 2015, p. 22). Devido às funções hormonais e de recepção de luz pelo corpo, a pineal revela “a ligação entre o coito, a rotação terrestre, o sol, a lua, os sistemas planetários, ou seja, toda a física fundamental para a possibilidade da existência” (CUNHA, 2015, p. 22). Os olhos comuns, que evitam a luz solar numa espécie de “obstinação estúpida” diferem-se do

olho pineal que “está ligado direto ao sol, uma visão em frenesi celestial. A glândula, além de visualizar o que está no limite entre o corpo e a mente, é também o que está no limite, nas bordas do pensamento” (CUNHA, 2015, p. 23). Por participar dessa zona indistinta entre carne, consciência e mundo, por implicar “dialeticamente” uma tal abertura entre alto e baixo, poderíamos intuir que a pineal seria o próprio motor da plasticidade? É Bataille quem diz:

Localizado ao meio e no alto do crânio, o olho que se abre ao sol incandescente a contemplá-lo numa solidão sinistra, não é produto do entendimento mas de uma existência imediata: abre-se e fica cego como um poder destrutivo ou febre que devora o ser, a cabeça mais exatamente, e faz assim o papel de incêndio numa casa; em vez de guardar a vida como ao dinheiro o cofre, vai a cabeça gastá-la sem freio, pois recebeu o poder elétrico das pontas no final dessa metamorfose erótica. Esta grande cabeça é figura e luz desagradável da noção de gasto, mas além-noção vazia, ainda, e tal como é elaborada a partir da análise metódica (BATAILLE, 1985, s.p.).

Fonte e veículo desse “gasto” carnal, desse *excesso*, dessa *iluminação cega*, a pineal traduz o duplo movimento de ereção e excreção do corpo humano. Pois, se de um lado a glândula é também responsável pela diferenciação vertical do homem em relação a seus “semelhantes” quadrúpedes, segundo Eliane Robert Moraes,

a conquista da posição vertical teria engendrado uma acentuada resistência nas descargas da região inferior. Dessa forma, impulsos vitais obscuros se viram repentinamente transferidos para o rosto, que assumiu parte das funções de excreção até então reservadas à extremidade oposta: “os homens passaram a escarrar, tossir, bocejar, arrotar, assoar-se, espirrar, e a chorar muito mais do que os outros animais, tendo sobretudo adquirido a estranha faculdade de soluçar e de rir às gargalhadas” (MORAES, 2017, p. 204).

Novamente aqui Bataille carrega em seu “documento pineal”, por assim dizer, a lógica derrisória do antropomorfismo encontrada à larga em *Documents*, alinhando seu método ofensivo contra a ordem visual do mundo que o cercava — um mundo fútil de vaidades burguesas anestesiadas entre e depois das Guerras. Através de sua lógica derrisória, tudo o que for “elevado” (o pensamento cartesiano, a “sede da alma racional”, o belo rosto humano) é tensionado imediata e irreconciliavelmente pela descarga sintomal, pela sujeira, pelo baixo, pelo *informe*. Karl Erik Schollhammer dirá que

Para Bataille, o olho-pineal não é a elevação do corpo em direção ao espírito, mas corresponde, verticalmente, ao anal, e ele imagina — referindo-se a imagens contempladas em estado de meditação — que é através desse “terceiro olho”, localizado na abóbada do crânio, e em virtude de sua relação com a excreção de elementos heterológicos, que a consciência experimenta violentas irrupções vulcânicas de caráter simultaneamente erótico e cômico. O “terceiro olho” é a denominação metafórica do encontro entre corpo e espírito, o lugar em que

os sentidos se comunicam com o intelecto. Para Bataille, a experiência do “terceiro olho” só é possível como uma forma de loucura em que o êxtase (...) se refere a uma experiência de perda. Trata-se de uma experiência de sacrifício da própria autoridade, consumada no momento em que uma pessoa se entrega a um impulso erótico que (...) atinge a negação de si mesmo (SCHOLLHAMMER, 2017, p. 86).

Uma negação abundante, cabe dizer, não menos *viva*, “simultaneamente erótica e cômica”, em que as formas do conhecimento inteligível, associados que são à identidade — “o si mesmo” —, ao sentido da visão e, mais ainda, à *superioridade visual*, se excedem, se extraviam, para retornar afinal como recalcado no *informe*:

Deves saber que cada coisa, tendo uma figura manifesta, possui ainda uma outra oculta. Teu rosto é nobre: tem a verdade dos olhos com os quais percebes o mundo. Mas tuas partes aveludadas, sob teu vestido, não têm menos verdade que tua boca. Essas partes abrem-se secretamente à sujeira. Sem elas, sem a vergonha associada à sua função, a verdade que orienta teus olhos seria mesquinha (BATAILLE *apud* MORAES, 2017, p. 204).

O olhar “positivo” ou “metafísico” que tenta apreender um mundo para sempre inapreensível, portanto, é convocado à própria carnalidade, à própria singularidade, ao próprio *acidente*, revertido à sua forma recuada em *baixo-relevo*. Uma pedagogia do excesso deve sempre mais valorizar o olho pineal como um olhar sobretudo plástico, que transita pelo mundo também em toda a sua *mundanidade* e sujeira, em todas as suas formas heterogêneas e frequências. Penso que esta frequência que traz Anchieta, antes de “informar” um dado inteligível apenas para o intelecto (ou o que convenciamos por intelecto), *informa* em potência uma experiência singular de mundo.

Como tal experiência entrelaça excessivamente o meu corpo e o espaço que não são puros, porém impregnados, emplastrados, de memória e cultura coletivas, infinitas perspectivas? Aqui se abre novamente o *olhar cego* de que nos fala Godard. Para ele, o olho em sua concavidade *recebe* esse espaço sensível ao invés de impor-lhe um sentido *a priori*, digamos, um “polimento” em forma fechada ou homogênea. A partir do autor, penso que o olho deve ser tomado antes por sua concavidade recuada como *coisa impressa* na carne, fato material necessariamente talhado no tangível: forma plástica em conjunção com o mundo, com o qual se entrelaça a partir da singularidade de cada corpo. Godard, evocando o pensamento-arte de Lygia Clark, falará dessa “dissolução do corpo no contexto” em termos da propriocepção que “exerce um forte constrangimento sobre o olhar”:

Essa dupla ação do olhar e da propriocepção vai criar uma dinâmica responsável por nosso sentido da perspectiva. Esta por sua vez vai mudar consideravelmente a qualidade do gesto. Sabe-se que cada cultura, e *a fortiori* cada indivíduo, tem um

sentido particular de perspectiva, ainda que a Renascença tenha declarado que a perspectiva legítima era aquela de Alberti. Em certas regiões da África, há frequentemente uma perspectiva plana; em muitos países orientais, o ponto de fuga está atrás e na frente: portanto, cada um vai induzir uma perspectiva, ou seja, uma narrativa particular do mundo. Antes que alguém se mova, é obrigado a constituir um espaço a partir do *topos*, da geografia, que ele vai dinamizar, temporalizar. A perspectiva é também uma temporalização do espaço. Cada um a faz, mas muitas vezes, esta função perde sua plasticidade, podemos ficar limitados a um certo modo perspectivo, como se tivéssemos uma máquina fotográfica com uma objetiva de 50 mm e não vissemos mais o mundo senão através dessa única objetiva (ROLNIK, 2006, p. 77).

Ora, para exercitar essa plasticidade é que criávamos na disciplina de *Estudos* várias células cênicas a partir de pontos espaciais distintos da HL201. Os estudantes eram constantemente impelidos a mudar suas perspectivas da mesma cena quando trocávamos os pontos espaciais dos grupos entre si. Entre todos eles, Anchieta se movia imprimindo mais uma qualidade sensível ao espaço: o tato. Pedíamos aos alunos para observar Anchieta e a partir dele também investigar as materialidades com as mãos, com a pele, com os pés. Godard diz que “É fabuloso com o tato porque se dá a mesma operação que com o olhar: há um tato que objetifica e um outro que se dissolve no coletivo” (ROLNIK, 2006, p. 74). Essa dissolução (esse *extravio*), mais uma vez, não é “total, regressão ou algo do gênero, é simplesmente a existência de um duplo movimento” (ROLNIK, 2006, p. 74). Ou seja, é sentir que o espaço também me toca, o outro também me toca e o tocante e o tocado se fundem numa “cegueira momentânea”:

Através desse acolhimento, vou ter um toque que também vai estar acolhendo. E depois, pouco a pouco, algo vai se colocar em movimento que permite voltar a uma objetividade. Em Lygia, existe essa relação tocante/tocado, e quando ela diz: “Dissolvo-me no coletivo”, em vez de pensar que é uma regressão, eu diria que ela encontra aquilo a que Merleau-Ponty chama *a carne do mundo*. Ela encontra uma espécie de matéria que é feita do cruzamento das interações sensoriais entre os objetos. E ela tenta modelar essa *carne*... (ROLNIK, 2006, p. 74, grifos da autora).

Esse *extravio* na (e pela) carne-pensamento, essa dissolução ou des-organização do corpo, portanto, não significa uma despersonalização de si. Pelo contrário, é perceber e sentir que tudo o que me excede também é corpo, tudo o que não sou também pode ter estatuto de pessoa: a natureza, a matéria cenográfica que constitui o mundo, uma sala, o outro. É novamente praticar um fluxo sensível e informe entre as coisas, assumindo o alto e o baixo como formas plásticas em transição, evitando deixar-se ser capturado por essa “liquidez” automática da imagem e da comunicação que nos ensinou Berardi. É sentir e perceber que, antes de signos articulados, as ideias são *coisas* e há uma “coisidade” da própria ideia, uma carnalidade em todas as suas forças e mesmo uma *localização* onde a força incide. Quando mais não fosse por existirem coisas construídas por humanos precedentes, e coisas que passaremos adiante depois

de nosso uso. Daí uma pedagogia do excesso levar em conta que “Os materiais naturais expressam sua idade e história, além de nos contar suas origens e seu histórico de uso pelos humanos. Toda a matéria existe em um *continuum* temporal; a pátina do desgaste leva a experiência enriquecedora do tempo aos materiais de construção” (PALLASMAA, 2011, p. 30). Essa é a “aderência ao lugar e ao agora” de que nos falava Merleau-Ponty em sua *carne do mundo*.

Voltando ao olho pineal e ao método escatológico em Bataille: este é feliz justamente ao dar corpo ao “incorpóreo”, ao restituir a força ao *impuro*, ao captar as forças, como faz Bacon, e redimensioná-las à escala humana — para seu uso como também para seu extravio. Esse duplo movimento entre uso e extravio, essa *pedagogia do excesso*, essa dissolução no coletivo pela carne-pensamento, esse olhar cego, não será possível pela parcimônia ou por ações isoladas. Há de haver luta contínua: há de haver aula, há de haver teatro. E o que pode nos ensinar Bataille quanto a isso? Ora, Bataille *luta* com as imagens, faz as imagens *lutarem entre si*, assim como Bacon *luta* com as forças insensíveis e invisíveis em sua pintura através de linhas, volumes, Figuras, entranhas.

Assim, olho e traseiro, sol e ânus — as semelhanças informes são infinitas, e assinalam tanto o polimorfismo do aparelho visual quanto sua retirada dos altos cumes metafísicos, sua reconversão em elemento contingencial, terreno e sensível. Se Bataille trabalha com ordens de pensamento tão contraditórias entre si, a forte recusa de uma conciliação, de uma *síntese* entre as imagens que elege “ênfatiza tão-somente o constante fluxo entre polos opostos” (MORAES, 2017, p. 195): nem completamente a idealização do baixo, nem a recusa peremptória do alto. Em *O olho pineal* podemos depreender a glândula como responsável por esse fluxo permanente entre formas e valores. Nada mais próximo de Artaud e seu corpo sem órgãos. Entre as sentenças “no lugar de uma boca e um ânus que correm o risco de estragar, por que não haveria um único orifício polivalente para a alimentação e defecação?” (DELEUZE, 2007, p. 54); e “A partir do verme, e com ironia, é fácil ver os animais — peixe, macaco, homem — como simples tubo de dois orifícios, o ânus e a boca” (BATAILLE, 1985, s.p.) há uma estranha, irônica e potente semelhança. Nessa lógica derrisória do homem como “tubo buco-anal” encontra-se muito mais que mero ataque ao antropomorfismo como tal: abre-se um corpo em estado de potência, um corpo informe, um olhar cego permeável a sensação, informe e alotrópica que é. “A sensação é vibração” e, como o ovo (imagem da potência), “apresenta esse estado do corpo ‘antes’ da representação orgânica: eixos e vetores, gradientes, zonas, movimentos cinemáticos e tendências dinâmicas em relação aos quais as formas são contingentes ou acessórias” (DELEUZE, 2007, p. 51).

Seria essa condição molecular da sensação a *frequência* a que Anchieta se refere em vários momentos de sua fala? Ao perguntar-lhe sobre como faz para orientar-se espacialmente na piscina durante a natação, ele explica que

vem as vibrações, vem a frequência da água, por que tem que ter uma harmonia dentro da água. Aí vem a matemática, a contagem das braçadas, a contagem das pernadas, a contagem de você virar a cabeça para respirar. Tudo, a sua cabeça, depois que você aciona a pineal, que você passa a entender o que é a frequência, você sente quando você tá chegando perto da borda da piscina, há um retorno na frequência da água, aí você já diminui a velocidade pra você não bater, entendeu? Então tudo isso aqui é uma frequência. O campeão mundial atravessa em 26 segundos a piscina e ele é totalmente cego, totalmente cego. Muito rápido ele, como ele faz isso? Contando as braçadas. Conta as braçadas, conta as pernadas, conta a girada de cabeça, tudo isso em questão de segundos pra que ele não se machuque. É isso, então eu uso a mesma metodologia, eu uso a contagem e a frequência das divisórias das raia, você sente a água indo e voltando na sua pele, vai chegando perto da parede, você sente a água batendo e voltando — opa! — aí você né... Porque a mente tá aberta. A minha pele se tornou um *olho gigante* (CARVALHO, 2024, grifo meu).

Anchieta já havia me relatado a *sensação de mergulho* que lhe acompanhou nas aulas de teatro e sua descoberta como ator no espaço. O *mergulho* também qualifica a experiência igualmente “imersiva” de Anchieta como espectador cego de um espetáculo:

Houve uma peça no TUPA que nós assistimos, tinha uma pessoa que ficava verbalizando pra mim, alto, descrevendo, e chegou um certo momento que eu pedi que ela não fizesse mais isso: “olha, eu te agradeço, mas agora eu quero *sentir* a peça”. Ela estranhou e disse “como assim?”; aí eu: “eu quero *sentir* a peça”. Então, como eu estava próximo ao palco eu botei as minhas mãos lá e senti a *vibração* das pessoas pisando no palco. Elas ficavam falando, a voz ficava ecoando, simplesmente era sensacional, era como se fosse assim um acalanto para minha alma e um regozijo para meu espírito. Eu sentia não só a *vibração* das pessoas pisando no palco, como também as suas vozes *vibrando* no meu corpo, ou se não na minha própria alma. É algo como uma coisa, assim, *extrassensorial*, a gente tenta *entrar* dentro da peça, a gente *imagina*, *desenha* tudo que está acontecendo, a voz do ator, ou da atriz, você imagina a altura dela, o corpo dela, a dinâmica que está acontecendo na cena, o que está *dentro* da cena, quando ela passa e pega numa cadeira, afasta uma mesa, aí você “opa, tem uma cadeira, tem uma mesa” e tal, aí você escuta o barulho do sofá — que às vezes tem sofá que faz uns barulhos, tem mola — aí “opa, tem um sofá na sala”; então você vai... “deve ter quadros”, então aquilo ali vai tudo aparecendo na sua mente, “pin, pin”, ela tá andando na sala, tá discutindo com o ator, o ator tá contracenando com ela, ele está de braços cruzados, ele cruzou agora os braços, ele baixou a cabeça: porque quando você baixa a cabeça, as suas cordas vocais mudam e a nossa audição é *supercaptativa*... (CARVALHO, 2024).

Godard também falará que “esse mergulho no antes do olhar, no pré-olhar ou no olhar cego (...) é a única maneira de recolocar em movimento certa forma de imaginário ou de elaboração” (ROLNIK, 2006, p. 73). Se o espaço — piscina ou cena — é um “mergulho”; se Anchieta a um só tempo nele *mergulha*, é que há sobretudo, para recordarmos Artaud, uma “tentação física”, uma convocação ao tato emanada pela realidade imediata das formas e fundos

espaciais. Quando Anchieta mergulha e interage com o espaço através da sensação-frequência ativada pela pineal, seja aquele a piscina ou a cena, sua matéria como indivíduo e a matéria do mundo parecem refluir sobre si a cada braçada, pernada — respiro. Sua pele se torna plástica, torna-se um *olho gigante* que não vê objetivamente mas enxerga: esculpe e é esculpido tatilmente pelo meio, promove formas em trânsito através das quais se orienta.

Assim, e para recordarmos o pensamento de Appia, percebo em Anchieta a encarnação como que de um *principio cenográfico* na experiência de mergulho com o mundo, produzindo uma *cenografia* indissociável do corpo. Uma breve revisão da etimologia grega pode enriquecer tal impressão. *Skênê* (σκηνή) indica a construção ou abrigo de fundo oposto ao proscênio, servindo a um só tempo de cenário e bastidor: ponto-limite entre aparição e desaparecimento do ator sob a perspectiva de quem vê, do *theatron*. De *skênê* podemos inferir, portanto, a *frequência* do visível, o jogo de presença e ausência dos corpos no espaço, a gradação escultural de luz e sombra (a variante σκιά, *skia*, é literalmente “sombra de algo ou alguém”).⁸⁸ *Grafia* é justamente sua escritura, seu desenvolvimento no tempo e no espaço, sua atualização em forma e figura sequenciada, como a música ou a poesia. *Skênographia*, portanto: “escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal)” (PAVIS, 2015, p. 42-45). As considerações em torno de *cena*, *cenário* e *cenografia* apontam para aquela problemática elementar entre profundidade e superfície no teatro ocidental, bem como as relações possíveis e impossíveis entre o teatro — tridimensional ou quadridimensional pelo fator tempo — e a pintura — bidimensional e “fixa” em um suporte.⁸⁹ Não é objetivo desta pesquisa esgotar tais considerações, tendo em vista seu desenvolvimento em tese futura e o volume que tal tarefa exigiria. O que vale dessa, por assim dizer, *agonística visual*, é a encarnação em Anchieta de uma situação, por assim dizer *aporética*, que escapa ao logos e à síntese: Anchieta é a cena, “enxerga” a cena ou “produz” a cena de dentro da cegueira? Talvez tudo isso concomitantemente. Nesse sentido, Juhani Pallasmaa observa que

A construção em culturas tradicionais é orientada pelo corpo do mesmo modo que um passarinho dá forma a seu ninho movendo seu corpo. As obras de arquitetura autóctones em argila ou barro, de várias partes do mundo, parecem nascer dos sentidos musculares e táteis, mais do que dos olhos. Podemos inclusive identificar a transição da construção autóctone da esfera tátil para o controle da visão como uma perda de *plasticidade*, da intimidade e da sensação de fusão total características dos contextos de culturas nativas.

⁸⁸ V. MALHADAS, Daisi; CONSOLIN, Maria Celeste; DEZOTTI, Maria Helena de Moura Neves. *Dicionário grego-português (DGP): vol. 1. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 17-154.*

⁸⁹ E não é justamente essa suposta bidimensionalidade “constituente” do quadro que Francis Bacon questiona com as espessuras e volumes? E com seu trabalho escultural, mesmo *informe*, na divisão do “tema” em trípticos?

(...)

Contudo, a predileção da visão não implica necessariamente a rejeição dos outros sentidos, como a sensibilidade do tato, a materialidade e o peso peremptório da arquitetura grega clássica comprovam; os olhos convidam e estimulam as sensações musculares e táteis. O sentido da visão pode incorporar e até mesmo reforçar outras modalidades sensoriais; o ingrediente tátil inconsciente que existe na visão é particularmente importante e muito presente na arquitetura histórica, mas extremamente negligenciado na arquitetura de nossa época (PALLASMAA, 2011, p. 25, grifo meu).

Em outras palavras, trata-se menos de um ataque indiscriminado à visão em si (o que seria absurdo), que uma crítica ao olho como órgão hegemônico das modalidades arquitetônicas — e sensíveis, e teatrais, e plásticas — no contemporâneo; e o que isso implica de alienação do sujeito para com o espaço, pelo expurgo do “ingrediente tátil inconsciente da visão” em proveito da pura visibilidade, da visualidade retirada do sensível. É isto o que venho até aqui tateando, e que *informo* a partir de Anchieta: retomar a força tátil da visão.

O arquiteto prossegue: “O observador se torna desvinculado de uma *relação carnal* com o ambiente pela supressão dos outros sentidos, especialmente por meio das extensões tecnológicas da visão e da proliferação de imagens” (PALLASMAA, 2011, p. 26, grifo meu). Ou seja, o que está em jogo aqui é o *uso espetacular* da visibilidade e da visualidade, sua condição de produção fortemente influenciada pela cultura de massa: “A visão humana em si é um artefato, produzido por outros artefatos, que são as fotografias” (WARTOFSKY *apud* PALLASMAA, 2011, p. 26). Hoje poderíamos dizer: pela abstração do panóptico digital e das imagens-fotografias em torrente que produz. No contrafluxo dessa torrente, tanto mais visual quanto insensível, Anchieta mergulha como ato de resistência: “Para eu enxergar uma imagem eu tenho que senti-la” (CARVALHO, 2024).

Pois não se abriria aí justamente uma outra lógica da imagem? A imagem *aberta* no entremeio? A imagem possivelmente recuperada, mesmo recarregada, em sua carnalidade? E, como forma aberta, ou informe, não restauraria a imagem para si alguma taticidade? Não abriria Anchieta, de todo modo, a potência de um “ponto cego” no entendimento abstrato da visão (um ponto cego do panóptico)?⁹⁰ Em seu mergulho entre as linhas e raias da piscina — como as bordas da pintura e a caixa do teatro — não manejaria Anchieta aqui, plasticamente, não só uma, mas várias formas a partir de um centro, paradoxalmente *excêntrico*, que sua mão imprime *com o espaço*? Uma experiência heterogênea do espaço, entre o perigo do extravio e o firme desenho de linhas em seu percurso, pleno de imagens por onde se situar e se perder?

⁹⁰ Segundo a leitura de Han e seu panóptico aperspectivístico contemporâneo, parece que não. Porém, este talvez seja o desafio futuro: como furar, ou fazer furar, um tal panóptico impregnado em toda parte?

Tateando uma tal potência da imagem, reforço o desejo de abri-la para outras modalidades do sensível. Isso me leva ao que Enrico Pitozzi qualifica a partir da encenação do italiano Romeo Castellucci, e que cotejo com a experiência de Anchieta: as imagens não pertencem necessariamente à ordem do aparente, ou melhor, não são fixas em uma forma homogênea, facilmente identificável. Em outras palavras, a razão de ser da imagem é tanto mais “medida” quanto *perdida* no tempo, é um jogo de desaparecimento e recuperação, uma *vibração*:

Existem imagens e imagens. Algumas são sempre iguais a si mesmas (das quais o visível está saturado), outras são fugidias e enigmáticas. Existem imagens que não fazem outra coisa senão mostrar, e imagens que se retiram e escapam. Essas últimas emergem em um tecido visual e sonoro, inscrevendo-se, indissociáveis, na tessitura dramática da cena. Ambas – a imagem visual e a sonora – não são evidentes no sentido comum do termo. Em cena, a imagem que aflora à visão não pertence nem à ordem do aparente (a imagem aparente) nem à da permanência, mas propriamente à de aparição e impermanência. Mantém, portanto, uma estreita relação com o tempo, ou melhor, com o tempo necessário para que sua vibração se torne visível ou audível (PITOZZI, 2023, p. 219).

Da vibração depreendo a frequência, o fluxo, a “aparição e impermanência” das imagens na experiência teatral. Acrescento que, não só através do visível e do audível como aponta Pitozzi, a imagem é uma experiência multissensorial (nas palavras de Anchieta, *extrassensorial*) que envolve o corpo e o fluxo heterogêneo entre os sentidos: “As características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos” (PALLASMAA, 2011, p. 39). Isso porque “Todos os sentidos, inclusive a visão, podem ser considerados como extensões do sentido do tato — como especializações da pele” (PALLASMAA, 2011, p. 39-40). Para que tenhamos a consciência de “solidez, resistência e protuberância [bem como] distância, exterioridade e profundidade” necessitamos do tato que, de resto, nos dá a dimensão do próprio corpo (PALLASMAA, 2011, p.40). Pallasmaa conclui afirmando que a arquitetura — e posso sempre mais alinhar suas considerações ao teatro — “elabora e comunica ideias do *confronto carnal* do homem com o mundo por meio de ‘*emoções plásticas*’” (PALLASMAA, 2011, p. 40, grifo meu).

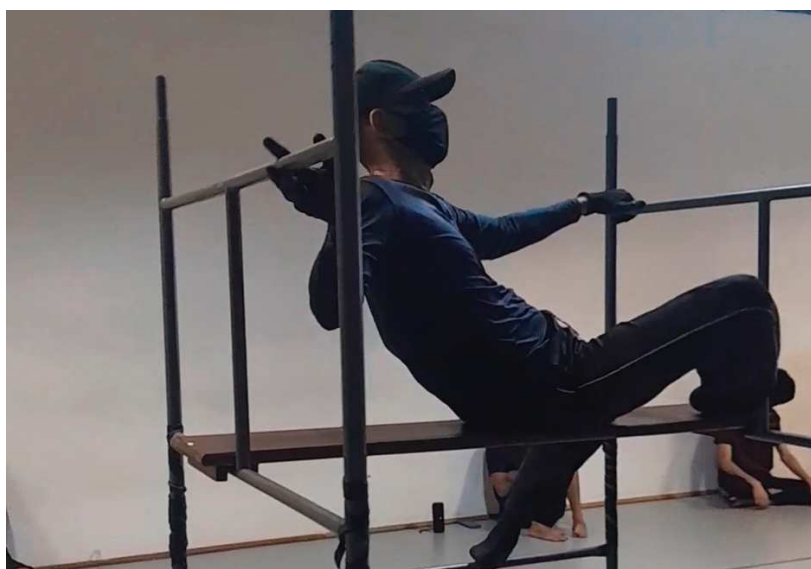
Esse “confronto carnal”, essa “emoção plástica”, essa *cenografia sensível*, penso que Anchieta encarna em sua taticidade com o mundo. Através de seu olhar cego, Anchieta *cria com o mundo*. E regozija-se, por igual, com o fato de que “talvez o espetáculo que acontece na minha mente seja melhor do que o que está acontecendo no palco” (CARVALHO, 2024). Recordo a Anchieta o exercício que fizemos na disciplina quando da montagem dos andaimes. Digo-lhe que Erwin e eu fornecemos continuamente, aula após aula, uma espécie de “papel em branco” para os alunos criarem sensivelmente. Porém, esta “folha nua” o é na medida em que

já imprime sentidos e clichês, como vimos em Bacon. Cedemos, portanto, um espaço paradoxalmente *vazio e em potência*, um espaço de forças, ao qual fomos acrescentando, materializando devagar mais elementos táteis. Estes envolviam níveis de altura, de forma e de gravidade. Nas aulas envolvendo os andaimes, de longe a mais “perigosa”, demos liberdade de movimento para os alunos e alunas interagirem com o espaço a partir de estímulos sonoros. Lembramos, Anchieta e eu, que a maioria permanecia estática. Olhavam o material cenográfico e pensavam muito antes de fazer qualquer coisa. Poucos alunos realmente se jogaram com maior desenvoltura, e Anchieta foi um deles. No seu caso, pela condicionante da invisualidade, confesso-lhe que a aula ficou numa zona muito tensa e tênue de perigo, porque nós como professores tínhamos que ter cuidado redobrado; qualquer eventualidade ou acidente físico seria nossa responsabilidade. Apesar disso, Anchieta *mergulhou* destemidamente por entre as linhas e escalas, dançando através dos pontos de pressão e abertura dos andaimes. Peço-lhe que traga com o máximo de detalhes como foi aquele dia, sua experiência de subir, tocar, sua noção de distância, de proximidade e altura. Ele me responde que

Primeiro, tiveram que me levar até a estrutura, porque realmente sempre fui conduzido por dentro da sala de aula, o mestre sabe disso. Um colega me levava, ficava passando pra um e pra outro, então quando surgiu essa metodologia dos andaimes, essa dinâmica, eu digo “pronto, e agora?”. Eu fiquei me questionando “e agora, como é que vai ser né?!”, por que era uma coisa nova. Para mim foi, e eu agradeço muito às artes marciais. Aí o mestre colocou uma música, a partir daquela música houve uma harmonia sensorial, aí o que foi que eu fiz? Eu liberei meu corpo, eu conversei com meu Eu, porque dentro de nós há um Eu, um Eu que lhe protege, há um Eu que, “êpa, e aí, como é que vai fazer?”, “não, agora eu vou me liberar, agora eu vou deixar minha pele sentir, vou deixar todos me tocarem”. Você via, mestre, a gente passava um pelo outro, subia e tudo — por que se eu for fazer uma dinâmica dessa e for ficar com medo vai até atrapalhar os colegas. Então foi ali, uma batalha muito grande comigo, onde, realmente, como eu sempre falo, eu fiz uma introspectiva, mergulhei, conversei comigo mesmo e “eu vou, eu vou, por que eu tenho que ir, um desafio desses eu não vou perder, por que eu sou um guerreiro, eu tô aqui é pra guerrear, eu vou tentar”. Eu continuo tentando. Então eu fui, tentei, né, a Rita [colega] me levou até lá, o mestre nos deixou à vontade, ficou só nos observando, nos acompanhando. A Rita me participava tudo, ela dizia “Olha, os mestres estão cercando a sala, passando por nós, mas estão bem aqui perto de você”. Aí eu peguei nos andaimes, ali, me concentrei, e digo “pronto, vai ser agora”. E aí eu passei a sentir a frequência de cada pessoa (CARVALHO, 2024).

Esse “sentir a frequência de cada pessoa” a que Anchieta se refere em suas evoluções pelo espaço, comparo-a com o que Godard conceitua como “empatia torácica” (ROLNIK, 2006, p. 75). Uma empatia, por assim dizer, de *osso*. Osso com osso; o osso do outro que respira com o meu; meu osso respirando com o osso do espaço:

Figura 9 — Tríptico para Anchieta



Fonte: Autor

Quando olho para alguém, quando estou com alguém, o que quer que ele faça, há uma superposição de nossas caixas torácicas, de nossa respiração. (...) Isso acontece o tempo todo. Quando duas pessoas se encontram os jogos dos micromovimentos da caixa torácica formam um diálogo. É interessante saber desse efeito espelho sobre o ritmo respiratório: uma comunidade musical da respiração. (...) Como se a respiração se apoiasse num primeiro tempo sobre a dinâmica de nossa relação com o mundo. Em todo caso, os desequilíbrios ou as fixações respiratórias são comumente o reflexo de distúrbios da percepção. A maneira pela qual construímos, inventamos o espaço a partir do real topológico modula nossa possibilidade de inspiração. Esse espaço não é homogêneo, ele é feito de densidades variáveis, ele é povoado de fantasmas de nossa história, de nossa cultura, de buracos, de opacidades, de feridas e de orientações luminosas privilegiadas. (...) O trabalho sobre a sensorialidade permite abrir e reinventar os volumes do ar que nós nos autorizamos, de pacificar o espaço para que o corpo encontre aí o seu lugar (ROLNIK, 2006, p. 75-76).

O espaço é, então, cenográfico e *vivo*, como tanto exortava Appia, uma vez que povoado por tais “densidades variáveis”, “buracos”, “opacidades”, “feridas”. O espaço é, pois, todo ele *informe*. E Anchieta, se a um só tempo se extravia e faz uso dessa plasticidade pulsante do espaço, dessa frequência pela pineal, desse *olhar cego*, dessa carne-pensamento, é que ele, a partir de cada osso que o constitui, é inteiramente *plástico* por igual. Através de sua respiração, abre excentricidades na matéria a cada entrelaçar-se com o andaime, a cada forma em trânsito que *informa* no contato com outra pessoa. Teria Anchieta construído para si um corpo em plasticidades? Teria ele, reinventando “os volumes de ar que nós nos autorizamos” e reconhecendo *extrassensorialmente* a realidade, justamente *entranhado-se* no mundo, na realidade física das coisas? Teria ele captado as forças, desenhando-as no espaço? Tem Anchieta exercitado continuamente uma possível pedagogia do excesso?

Eu dizia: “Rita?”

- Meu Deus como é que tu sabe que sou eu?

Aí passava pelo Arthur e dizia: “E aí, Arthur!”

- Valha, Meu Deus do Céu, esse cara tá é me vendo.

Saca? Que cada pessoa tem uma frequência diferente. Então eu subia no andaime, descia, passava, passei pelo Sampaio, passei pelo Felipe várias vezes. Nos abraçamos lá em cima do andaime, ele me abraçou... Mestre, olhe, eu tô todo arrepiado, num tem como explicar isso. O teatro é maravilhoso, é sensacional, você se solta, você tira o Eu de dentro de você e ele vem pra fora, junta, fica lá os dois juntos, o seu Eu e Você. As vibrações das pessoas eram como se fosse um “pá”, batia num, aí “pim bim bim bim”, aí voltava “pim pim”, de pebolin, num tem pebolin né?! E foi SENSACIONAL, ali, nunca... eu posso chegar, peço desculpa pelo exagero, posso chegar a ter ALZHEIMER, Alzheimer, vocês sabem o que é Alzheimer, mas eu NUNCA vou esquecer esse dia. Foi uma coisa transcendental, como todos nós nos debruçamos no chão, ficou um sobre o outro e aquela energia maravilhosa, como se eu fosse ali, tivesse me alimentando daquela energia, daquela juventude, eu digo “Meu Deus do Céu, que coisa maravilhosa”. Entendeu?

Entendi, Anchieta. Como eu entendi! Digo-lhe que tenho trabalhado o conceito de carne-pensamento, entrelaçando-o com o de plasticidade, e que isso me permite refletir sobre uma pedagogia do excesso. Explico-lhe que uma coisa não está dissociada da outra como formas isoladas ou *fixas*. Falo que a carne é que me possibilita pensar; ainda que a carne tenha também o sentido pejorativo de que somos apenas “pedaço de carne”, que nossa carne é vendida no mercado. Digo, por outro lado, que justamente por isso a carne é fundamental; para nos conscientizarmos de que a indústria e o capitalismo nos processa continuamente, nos tiraniza; e que nós acabamos por tiranizar-nos também, um ao outro. Digo-lhe que a carne também liberta, por que a carne é o que todo mundo tem, os animais não-humanos e o próprio mundo. O mundo tem uma carne, uma substância, uma dinâmica tátil. Que a carne nos lembra que não somos (ou não somos somente) *sujeitos digitais*. Explico-lhe que reconheço nele essa carne-pensamento, pois seu corpo, depois da subtração do olhar *objetivo*, abriu-se para a vibração, o mergulho, a frequência. Abriu-se para o *pensamento sensível*. Pergunto-lhe finalmente se o mundo, depois da cegueira, ficou mais *presente*. Ele me dá um banho de água fria: “Não, mestre, sinto muito, o mundo não tá mais presente não. O mundo que são as pessoas se afastaram” (CARVALHO, 2024). Eu rapidamente me retifico, insistindo que o mundo a que me refiro é o mundo sensível, o mundo que se toca, o mundo que vibra. Ele diz que

Realmente preferia ver. Mas, na vertente que o mestre tá falando, realmente, a minha vida melhorou, eu encontrei outro mundo dentro de mim, dentro da minha própria mente. Mas em sentido de seres humanos, como eu acabei de falar, de afeto, de afago, de reciprocidade, não. Mas, em relação a buscar novos conhecimentos, por que a nossa mente ela é muito vasta, então eu busquei novos conhecimentos, inclusive, no próprio teatro, eu agradeço ao teatro, a esse sonho que eu ainda não realizei, mas vou realizar, quando terminar jornalismo, com certeza, eu voltarei correndo para os braços do teatro. Por que eu, não é que eu me vejo não, eu me *encontro* no teatro, o teatro liberta você. E com certeza, mestre, aí sim. Eu conheci o mundo *sensorial*. Eu conheci o *tato* (CARVALHO, 2024, grifo meu).

Dessa tensão em preferir ver e ver *extrassensorialmente* após a cegueira, intuo mesmo no *enxergar* e na *frequência* de Anchieta uma força plástica, e que, no limite, pode devolver a nós, videntes, a taticidade do próprio olhar. Assim, reconheço-me em Anchieta, como em contraluz. Porque cego, sua existência se avoluma, se excede e me envolve: *entrelaça*. Pois a partir de Anchieta de Carvalho se parece abrir novamente, em nossa *pele*, um saber de que afinal vivemos — apesar de tudo que possa despotencializar nossa força de gênese — vivemos afinal *uma vida plástica*.

Ø

*Quase não falo e do mundo
 não quero nada do mundo;
 só um aceno, alguma espiga
 e apenas esta pênsil
 adaga nua
 que se dilata
 em aéreos jardins de espuma
 sitiando a forma viva.*

Olga Savary, *Magma*

Vivemos uma vida plástica. O plástico *plasma* o belo e o feio, o alto e o baixo, o transparente e o espesso, o sublime e o irrisório: o plástico desconhece classes e não possui, em sua indiferença, juízo de valor. Ao aglutinar extremos, ao forjar uma composição relacional entre qualidades radicalmente opostas — uma dialética das formas —, o que o plástico dá a ver é a própria *informidade* do valor em si. A síntese, o *ideal da forma* tal qual se lê em Platão seria, em verdade, dinâmico, acidental — senão excêntrico. É Bataille (para quem “síntese” enquanto saber humano tinha a estatura da aranha ou do escarro) a denunciar que a ordem, a higiene, a gramática, a economia, a produção e a aquisição, como avatares de um suposto sentido universal do homem, andam de mãos dadas com a ineludível fúria e sujeira do corpo. Essa fúria, essa sujeira, entrelaça-se com a imundície plástica do mundo, a abertura informe, localizada e sintomal do *não-saber*. Assim, não há síntese possível, em sua qualidade reconciliadora ou elevada, em seu encadeamento lógico, quando a própria vida — e a vida humana — cresce aleatoriamente para todos os lados (tal qual a aranha, tal qual o escarro).

Se a vida plástica ignora classes e sentido reto, adapta-se porém ao jogo (e jugo) de uma lei física, qual seja, a da *pressão*: “Atingido o limite do crescimento, a vida, sem ser em caldeira fechada, entra pelo menos em ebulição: sem explodir, sua extrema exuberância corre em um movimento sempre próximo da explosão” (BATAILLE, 2016a, p. 51). O dispêndio improdutivo, o excedente, a guerra, a doença, o êxtase, a loucura, o nonsense e o impossível, assim, fazem par com a ordem (são como que sua contraluz), e revela que o princípio de nossa humanidade, se há, rodopia na iminência da transgressão e do extravio. Não contendo a si mesma — não cabendo em si mesma — a razão humana restitui-se em carne e oscila entre gradações mais ou menos sensíveis de saturação, cor, textura, intensidade, ritmo, movimento, força: é alotrópica. É como se houvesse sob a aparente estabilidade das formas cotidianas um

magma palpitante, e nosso trabalho em teatro fosse a contínua decantação e transfusão dessa (anti)forma às suas últimas consequências. Um vai e vem entre forma e dissolução, repulsa e sedução, um deslizamento, uma “*colocação em movimento das formas*, contrastes e contatos misturados” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 371, grifo do autor). Algo próximo, em certa medida, à *alquimia* segundo Artaud:

Entre o princípio do teatro e o da alquimia há uma misteriosa identidade de essência. (...) É que tanto a alquimia quanto o teatro são *artes* por assim dizer virtuais e que carregam em si tanto sua finalidade quanto sua realidade. (...) Essa realidade não é humana mas inumana, e nela o homem, com seus costumes ou com seu caráter, conta muito pouco, é preciso que se diga. E é como se do homem pudesse restar apenas a cabeça, uma espécie de cabeça absolutamente desnuda, maleável e orgânica, em que sobraria apenas *matéria formal* suficiente para que os princípios pudessem aí desenvolver suas consequências de maneira sensível e acabada (ARTAUD, 2006, p. 49-50, grifo meu).

Suas consequências, suas obrigações, sua *necessidade sintomal* de forma. Daí também a carne-pensamento que se processa em uma tal matéria informe, em uma tal “cabeça maleável” que capta e a um só tempo dissolve todas as formas. Daí um terceiro olho, ou olhar cego, que recua e recebe a frequência do mundo, criando *com* o mundo. Com efeito, a plasticidade não se limita a mero “adorno” ou “símbolo” substitutivo do real (embora com eles ritualize passagem); a plasticidade é o magma ebuliente que dá forma (e deforma) invariavelmente o real: é sua carne. Ainda que, passando ao largo do inteligível, tantas vezes de modo anárquico (pois que escapa às teleologias clássicas), talvez haja em relação a esse magma uma espécie de princípio, uma composição, alguma *família* — porém de outra ordem. Desta participaria, mais uma vez, o teatro e sua plasticidade imanente, ou o teatro, como alquimia, seria mesmo essa força cambiante entre mundos, limiar entre o mundo da forma e o contramundo informe da forma: “Parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver nem drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce, aliás como a poesia mas por outras vias, de uma anarquia que se organiza” (ARTAUD, 2006, p. 52). Uma anarquia, para arrematar mais uma vez com Bataille, que não se fecha em síntese, mas se *plasma em sintoma*: “As alterações das formas plásticas frequentemente representam o principal sintoma das grandes reviravoltas” (BATAILLE, 2018, p. 46). Assim como a boca e seu extremo — o grito dilacerante, a língua arreganhada — ou o globo ocular e o avesso de carne exposto em Buñuel, esse trânsito (ou transgressão) entre formas, essa reversibilidade vertiginosa entre forma e antiforma, “formam” uma *dialética sintomal*, que não reconcilia ou apazigua as diferenças. Pelo contrário, Didi-Huberman reconhece: “Bataille considera o *sintoma* como o lugar *accidental*,

implacável e momentâneo, de um contato *essencial* entre a semelhança e a dessemelhança no humano” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 360, grifo do autor). Essa dialética sintomal, ou dialética das formas exige um *para-si*. Uma implicação, um desejo, um contato, um estilo de ser e conhecer: uma *pedagogia do excesso*, que é tanto mais “anarquia organizada” quanto informe. E é, possivelmente, dar uso mundano às coisas que nos retiraram. E que coisas são essas? Nosso corpo, nossa cidade, nossa arte, nossa subjetividade? Como recuperar essas coisas *continuamente*? A resposta para isso somente uma pedagogia do excesso pode praticar.

Nada mais teatral. Nada mais plástico. Porque escrito no tempo e na iminência da desapareição, o gesto teatral forma e se deforma continuamente. Não pode ser fixo, não pode ser síntese, não pode ser museu. *Plasma*. Porém, plasmar não é simplesmente por a nu ou tornar visível o sensível, *produzi-lo* novamente em coisa. Em teatro, *erotiza-se os signos* ao ponto da indeterminação, da maleabilidade. A ausência, a falta, a perda, a subtração do conjunto, é o que tensiona o nervo do sensível. Provoca-se *sintomas* — não se prognostica um sentido universal. Assim, plasmar é pensar, é “excitar o invisível” (NOVAES, 1988, p. 9). No esforço de refletir sobre uma tal pedagogia do excesso, vim até aqui encarnando conceitos, autores e processos que possam lhe dar cabimento. Mas tudo isso é provisório. É imagem *sensível*. E por sensível, o filósofo italiano Emanuele Coccia entende a imagem em sentido fluido:

Vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada. A influência da sensação e do sensível sobre nossa vida é enorme, embora permaneça praticamente inexplorada. Enfeitiçada pelas faculdades superiores, a filosofia raramente mediu o peso da sensibilidade sobre a existência humana. Esforçando-se por provar e fundar a racionalidade do homem, procurando separá-lo a qualquer custo do resto dos animais, ela frequentemente esqueceu que todo homem vive no meio da experiência sensível e que pode sobreviver apenas graças às sensações (COCCIA, 2010, p. 9).⁹¹

Graças às sensações, podemos desautomatizar as injunções sobre a carne. E que injunções seriam essas no contemporâneo, senão as do capitalismo neoliberal, senão os poderes semiótico-cognitivos operados pelas redes digitais? Sendo assim, podemos fazê-las delirar a partir mesmo de nossa carne: *zerar* o código numérico, investi-lo contra si por meio da

⁹¹ Coccia também nos recorda que “A sensação não é aquilo que transforma um animal em algo humano; ela é, pelo contrário, segundo a tradição, ‘a faculdade através da qual os viventes, para além da posse da vida, se tornam animais’” (COCCIA, 2010, p. 10, grifo do autor). Assim, a sensação novamente nos faz acessar a plasticidade entre as formas sensíveis do mundo, para uma espécie de devir-animal, devir-outro, devir-qualquer.

linguagem e do sensível, campos por excelência de sua operação somático-cognitiva, já que usurpam continuamente nossa carne. Perfurar tais estruturas, ou mesmo vomitá-las.

Por mais dura, por mais atraente e resistente, por mais tirânica que seja em sua democracia de acesso total, toda estrutura simbólica, *enquanto estrutura*, é potencialmente plástica por dentro. E se de todo modo não houver, nessa pura aparência, nessa hipervisibilidade do dado, da sequência algorítmica e do cálculo, um “dentro” ou “entorno”, cabe um trabalho intensivo de imaginação pela carne-pensamento, de reviração dessa pura aparência, de conspurcação tátil dessa pura transparência, de escorchamento dessa *pura pele digital*:

À luz da razão higiênica, toda ambivalência e todo mistério são tomados como sujos. A transparência é pura. As coisas ficam transparentes quando inseridas em fluxos lisos de informações e dados. Dados têm algo de pornográfico e obsceno. Eles não tem interioridade, *traseiros*, não tem dois lados, nem são *ambíguos*. É nisso que eles se diferenciam da *linguagem*, a qual não admite uma *focagem* total que dê tudo a ver (HAN, 2019, p. 20, grifos do autor).

Pintar um outro *nu* para esses poderes digitais, inventar-lhes um *traseiro* (que maior exposição que a da bunda?). Por a nu os dados, trazê-los à presença, encarná-los. Dissecando o panóptico, zeramos o código. O teatro, de *dentro* da estrutura e *pela* carne, promove em sua dinâmica multissensorial não necessariamente a invenção de formas novas, sínteses do mundo que “iluminem” nosso saber: “Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar *forças*”, lembremos Deleuze (2007, p. 62, grifo do autor). Trabalhando nas trevas, das trevas, o teatro produz perturbações dessa ordem significante sempre do interior, do fundo inclusive de suas formas estabelecidas, de seus clichês. E, como arte que naturalmente excede a si (o sentido do teatro, se há, ativa-se pelo outro), promove com as formas do mundo como que uma *dialética sintomal*, dialética esta que arromba qualquer significação estável ou superior do entendimento — no caso, a síntese.

Se for possível conceber uma “dialética sintomal” da plasticidade, proporia algo como a “infirmidade” de *forças* plásticas (algo escapole do sentido) que atravessam *formas* estáveis e naturalizadas (algo designa um sentido fixo). Tal dialética sintomal, que venho insistindo a partir de Didi-Huberman, jamais será resolvida pelo teatro, no teatro, pois o teatro não se resolve em sobressignificações de sentido.

Difícil dialética; zona oca ou, pelo contrário, zona *nodosa* do saber, zona de nó e reviração. Pensemos que esta dialética é sobretudo jogo, e um jogo duplamente inútil, por não apresentar nem vencedores nem perdedores, por não reconciliar nem esgotar de fato um problema “inventado” ou “impossível”. Daí, poder fazer arrombar — de seu nó ou de seu oco

— o pensamento em pele, contraindo, justamente ao *contrariar*, o mundo e suas forças sensíveis. Esse contrair não seria, por outro lado, imediatamente significado. Quando falo em “captar as forças” que uma tal dialética implica, insistindo num (talvez impossível) deslizamento entre Deleuze e Bataille nesse sentido, não confundir com “cooptar as forças”, domesticá-las, amansá-las. É um *informe* que promove, ou dá a ver: formas sempre transitórias, sempre perturbadas e perturbadoras. Dialética do baixo, do não puramente retórico, e dialética perversamente infantil. Quando Bataille introduz sua vontade de chance ou “vontade de sintoma” no pensamento, há um desejo quase sexual, no que este tem de contato, laceração e perdição, que parece *informar* o próprio pensamento em artes. Essa dialética das formas, dialética informe ou sintomal “consiste em reivindicar *para si*, entre saber e não-saber, a soberania do sintoma; isto é, em querer padecê-la (como uma ‘vontade de má sorte’) e em brincar com ela (como faria uma criança) para dela *fazer obra* — para frustrá-la respeitando-a” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 362, grifos do autor). Didi-Huberman, na conclusão “sintomal” de seu livro sobre o antifilósofo Bataille, afirma que

o uso “suplicante” da visão [em Bataille], terá introduzido no conhecimento das imagens algo como sua — ou delas — falha constitutiva: enquanto a arte é geralmente pensada através de sua função reconciliadora, Bataille, ele, terá falado de desejo, de laceração e de dissonância, quando não de catástrofe (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 402).

Em outras palavras, é como se o sintoma surgisse no exato momento em que o símbolo se torna incompreensível, e a carne começa a pensar, *tateando*. O autor prossegue:

Enquanto a arte é geralmente pensada através de sua função representacional e de sua capacidade de oferecer as “boas” semelhanças do mundo, Bataille terá feito da semelhança um processo cruelmente “dialético”. A *semelhança informe*: por certo, ela dá forma e cria ligações no conhecimento; mas também sabe fazer do contato uma laceração, romper as ligações e se construir na própria decomposição dos elementos que utiliza; mediante o que ela se torna essa paradoxal *semelhança informe* que Bataille não cessou de convocar e produzir, no jogo infernal — na essencial dialética — do semelhante e do dessemelhante (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 402-404, grifos do autor).

Por isso que insisto nessa proximidade entre o informe e “captar as forças” em Deleuze. Forças que, antes de nos compor em forma fixa, nos deformam potencializando ao mesmo tempo a sermos outra coisa. Por isso o olho de Buñuel que continua me olhando e lacerando, ele próprio lacerado, *tateando* através dos tempos: um sintoma da história, um sintoma que me *toca*, e um sintoma que compartilho, faço *tocar*, e que, por analogia informe,

relaciono nessa pesquisa a Anchieta de Carvalho, este que se abriu radicalmente para o mundo depois de cego. Daí Didi-Huberman concluir seu longo ensaio afirmando que

Bataille terá exigido do olhar sobre a arte uma atitude digna do olhar do artista: terá exigido o *ser* ao mesmo tempo que o *conhecer*, e o que ele entendia por isso não era outra coisa senão uma “experiência”, uma provação, a colocação em jogo de uma relação e de uma temporalidade — o sintomal como tal — que ele nomeava “o instante de violento contato”. (...) Esse contato era portanto *abertura*: é essa lição, eminentemente perturbadora e fecunda, de todo esse percurso, que é, sem dúvida, o de um retorno do recalcado no difícil pensamento da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 404, grifos do autor).

Daí que o tocar, a taticidade, se adense e faça a imagem (de qualquer modalidade sensória) se abrir em sintoma. Daí o elemento vivo que o teatro, em sua plasticidade, promove, e que escapa a qualquer teleologia, mantendo, porém, um jogo de formas, uma dialética sintomal de formas, que o puramente imediato, o hipervisual ou o hiperreal não alcança, não *sente*. Em outras palavras, se de um lado o teatro é instante irrepresentável (acontecimento), de outro é forçosamente linguagem, e o *tato* pode mesmo fazer a ligação entre esses saberes, ou não-saberes. O tato, o tatear, não se esgota no tocado, ele *continua tocando*, tateando, a um só tempo que se excede no *con-tato*. Daí alguma ilação teórica e sensível que posso intuir entre tato e sintoma. Ao fim e ao cabo, os termos taticidade e sintoma são como dois infinitos, e permanece a questão para estudos futuros.

O que importa, por ora, é saber que o teatro, tátil e plástico por excelência, não pacifica. *Plasma*. Pinta as forças. *Contrapõe* carnalmente as forças: “A força tem uma relação estreita com a sensação: é preciso que uma força se exerça sobre um corpo, ou seja, sobre um ponto da onda, para que haja sensação” (DELEUZE, 2007, p. 62). E esta sensação não reconcilia: perturba, arromba.

Pois não há espaço para o silêncio, a conclusão, a partilha consigo, comigo. Daí a necessidade em dizer que uma pedagogia do excesso necessariamente está implicada em uma *ecologia* do excesso. Essa é uma questão que levarei adiante. Pois, como concluir? Como dormir? Como imprimir um vazio, como recuar? Somente o excesso *per se*, somente a perturbação, nada cria, nada põe em jogo. É necessário algum silêncio, algum fechar os olhos. Nesse fechar os olhos há mesmo taticidade, há o tocar-se novamente (re-tocar), o envolver-se novamente, o entrelaçar-se consigo e com o mundo novamente. Há o tato que segue tateando porque descansa, não se esgota no instante tocado: escreve. Há o tato que se toca a si mesmo, sabe também de si, vincula-se a si no *outro* extravio do sono. E assim, através desta escrita, desta cenografia de formas no mundo, desta ecologia, prossegue perturbando *continuamente*.

Pois existe o amanhã. Existe o outro. A outra história. A outra obra. O outro *ensaio*. Sobre a dificuldade da conclusão na contemporaneidade e a necessidade em fechar os olhos, Han nos diz que

As imagens digitais de hoje em dia são sem silêncio e, por isso, sem música, sim, sem aroma. Também o aroma é uma forma de conclusão. As imagens inquietas não *falam* ou *contam*, mas sim fazem barulho. Frente a essas imagens “ameaçadoras”, não se pode fechar os olhos. O olho fechado é o signo visual [*Sichtzeichen*] da conclusão. Hoje, a percepção é incapaz de conclusão, pois ela zapeia pela rede digital sem fim. A rápida alternância entre imagens torna impossível o fechar os olhos. Este pressupõe um demorar-se contemplativo. As imagens, hoje, são construídas de tal modo que não é mais possível fechar os olhos. Ocorre um contato imediato entre elas e o olho, que não permite nenhuma distância contemplativa. A coação por uma vigilância e visibilidade permanente dificultam fechar os olhos. A transparência é expressão da hipervigilância e da hipervisibilidade (HAN, 2024, p. 15-16, grifos do autor).

Fiquemos, por ora, com os acidentes, com os sintomas, com as formas sem pacificação, até para que, paradoxalmente, esta pesquisa descanse e siga tateando.

Para que sonhe.

Assim, novamente constato que não há como “fixar” uma forma *em si*. Nem como “fixar-nos” um saber diante de *qualquer* forma. Com efeito, como fixaríamos uma só subjetividade em nós mesmos, formas *antropomorfizadas* que somos? Por outro lado, como não deixar ser capturada nossa própria *transição entre formas* (ou subjetividades) pelo imperativo da identidade (imagem homogênea)? Bataille insiste em fazer desabar nossa tradição metafísica ocidental (que postula uma “substância intemporal do Ser”), adoecendo-a por dentro, abrindo-a para o heterogêneo:

O que és se deve à atividade que une os inúmeros elementos que te compõem, à intensa comunicação desses elementos entre si. São contágios de energia, de movimento, de calor, ou transferências de elementos que constituem interiormente a vida de teu ser orgânico. A vida nunca está situada num ponto particular: ela passa rapidamente de um ponto a outro (ou de múltiplos pontos a outros pontos) como uma corrente ou como uma espécie de fluxo elétrico. Assim, onde querias capturar tua substância intemporal não encontras mais do que um deslizamento, do que os jogos mal coordenados de teus elementos percíveis (BATAILLE, 2016b, p. 130-131).

E esse “fluxo elétrico”, esse “deslizamento”, é o que nos dá fôlego para a pesquisa e criação artística: a imaginação. Esta jamais será uma operação eminentemente intelectual. É tomar corpo, fazer corpo, entrelaçar com o mundo a carne-pensamento. Com efeito, uma pedagogia do excesso nos ensina, nos convida a este tipo de imaginação, fazendo-nos anarquizar a cínica balela de que tudo já foi dito, tudo já foi visto e visitado, tudo foi pensado,

isolado, consumido, secretado e excretado. Isso é talvez reflexo de uma dessensibilização do mundo, localizadamente histórica: ao eludir a vida plástica e sensível que lhe dá forma, a carne-pensamento — que vê, sente e pensa a si de todos os lados — ao invés de entrelaçar-se, *encalacra-se*. Ao distanciar-se, *anestesia-se*.

Pois parece não haver limites discerníveis entre o que sinto e o que me pensa, o que enxergo e o que me vê — dicotomia que a frontalidade dos olhos, situados *diante*, promove — ou do que constituiria em essência a razão humana. Somos, ao fim e ao cabo, formas viventes — o múltiplo é nosso *jogo*, o acidente a *condição* — e os “velhos” enigmas que a razão alcança (e em que se perde) continuam lançando sua chama do passado, sempre mais e mais contemporâneos: Que ser? Que fazer? Que *ver*?

Insisto, entrelaço, perturbo-me e lanço de volta ao mundo a dúvida, o inquietante, a um só tempo em que constato a forma viva de meu corpo transtornado. Toda esta (in)compreensão sensível do tato, toda essa irradiação excêntrica de centros, todas as aberturas em sintoma da imagem, todos esses acidentes de percurso, todas as quedas me abrem de volta em volta, retornam, devoram, devastam e me iluminam das trevas, colocam e me arrancam a um só tempo de um saber, indagando-me o que não sei, o que é possível e o que é impossível. Nisto consiste, em toda a sua voracidade e vertigem, a (ou uma) pedagogia do excesso. Qual o discurso do excesso? Talvez, continuamente, adiante e para trás, plasticamente e de todos os lados, no sono e na vigília, não deixar de ser — e se mover — *informe*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALVES, Roberto. **Ninjutsu: a arte da resistência**. [Edição virtual], 2017.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva e outros textos**. São Paulo: Perspectiva, 2022.
- ARTAUD, Antonin. **Para dar um fim no juízo de Deus**. São Paulo: n-1 edições, 2022.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.
- BADIN, Rayssa; MARTINHO, Maria Helena. **O discurso capitalista e seus gadgets**. Trivium: Estudos Interdisciplinares (Ano X, Ed.2), p. 140-154, 2018.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Paulus, 2014.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro-São Paulo: Record, 1997.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- BATAILLE, Georges. **O ânus solar**. Lisboa: Hiena, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **O surrealismo**. *In*: Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDI, Franco. **Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

- BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.
- BROOK, Peter. **O espaço vazio**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2015.
- BUÑUEL, Luis. **Meu último suspiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CÂMARA E COLEGIADO SETORIAL DE ARTES VISUAIS. **Relatório de atividades 2005-2010**. Brasília: MinC, 2005-2010.
- CARVALHO, Anchieta de. **Entrevista concedida a Diego Landin**. Fortaleza, 6 dez. 2024. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "B" desta dissertação]
- CARVALHO, Anchieta de. **Documentário "Acessibilidade e Inclusão 2024"**. Direção: Anchieta de Carvalho. Fortaleza: 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oeskpedwdM&ab_channel=AnchietadeCarvalho. Acesso em: 20 nov. 2024.
- COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- CUNHA, Rafael Machado de. **História do olho: o movimento pineal e a ausência do nome**. 2015. 95 f. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2015.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Vol. 3. Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ao passo ligeiro da serva: saber das imagens, saber excêntrico**. Lisboa: KKYM, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206–219, 2012a. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 5 maio. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

DUBATTI, Jorge. **Teatro como acontecimento convival**. In: Urdimento, v.2, n.23, p 251-261, dezembro 2014. Acesso em: 25 de dezembro 2024.

FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 2021.

FERRAZ, Alessandra Flor. **Entrevista concedida a Diego Landin**. Fortaleza, 12 abr. 2024. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice "A" desta dissertação]

FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES VIVAS LOJA. **Secretaría de Cultura de la Ciudad de México**, Ciudad de México, 2016. Disponível em: <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/eventos/evento/festival-LOJA-2016>. Acesso em: 13 jan. 2025.

FILGUEIRAS, Marcelo Quesado. **Glândula pineal: revisão da anatomia e correlações entre os marca-passos e fotoperíodos na sincronização dos ritmos circadianos**. In: HU rev, Juiz de Fora, v.32, n.2, p.47-50, abr./jun. 2006. Acesso em: 18 de dezembro de 2024.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FORJAZ, Cibele. **Adolphe Appia por J. Guinsburg**. In: APPIA, Adolphe. A obra de arte viva e outros textos. São Paulo: Perspectiva, 2022.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GIRLFRIEND IS BETTER. Intérprete: Talking Heads. New York: Sire Records, 1983. 1CD.

GRUPO DE TEATRO OLHO MÁGICO. **Grupo de teatro olho mágico**. Fortaleza: MAPA CULTURAL DO CEARÁ, 2024.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

HAN, Byung-Chul. **Psicopolítica**. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2023.

HAN, Byung-Chul. **A salvação do belo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HAN, Byung-Chul. **No exame: perspectivas do digital**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

LANDIN, Diego. **Por uma poética do convívio: A experiência a partir das obras trilogia, contágio e peça para dias de chuva**. 2018. 48 f. Monografia (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LES ILLUSIONS FANTAISISTES. Direção: Georges Méliès. França: 1909. 1 vídeo (5min). Disponível em: youtube.com/watch?v=iIqViUsdrVY&t=212s&ab_channel=moonflix. Acesso

em: 10 mar. 2024.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 2005.

MALHADAS, Daisi; CONSOLIN, Maria Celeste; DEZOTTI, Maria Helena de Moura Neves. **Dicionário grego-português (DGP): vol. 1**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

NOVAES, Adauto. **De olhos vendados**. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. In: MARÇAL, Jairo (org.). *Antologia de textos filosóficos*. Curitiba: SEED-Pr., 2009.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PELBART, Peter Pál. **Biopolítica**. *Sala Preta*, São Paulo, Brasil, v. 7, p. 57–66, 2007.
Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57320>. Acesso em: 5 dez. 2024.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

PITOZZI, Enrico. **Ampliar o visível: a lógica do som e da cor**. In: *Revista Sala Preta*. Vol. 22. n. 3. 2023.

PLATÃO. **Diálogos IV**. São Paulo: Edipro, 2015.

RESTANY, Pierre. **O poder da arte: Hundertwasser, o pintor-rei das cinco peles**. Köln: TASCHEN, 2003.

RIBEIRO, Martha. **Realismo sedutor: o corpo-teatro e a invenção de realidades**. São Paulo: Hucitec, 2022.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, PUC/SP. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>. Acesso em: 20 nov. 2024.

ROLNIK, Suely. **Olhar cego: entrevista com Hubert Godard**. In: DISERENS, Corine. (Orgs.). *Lygia Clark. Da obra ao acontecimento*. Nantes, França; São Paulo: Musée des Beaux-Arts de Nantes; Pinacoteca do Estado de São Paulo: 2006. Catálogo. p. 73-79.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,

1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

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

SAVARY, Olga. **Magma**. *In*: Repertório Selvagem: Obra Reunida de 12 livros de poesia, 1947-1998. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Multimídias/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 165-200.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SILVA, Luana Célia Stunitz da. **Anatomia dos répteis**. Jandaia, GO: Centro Científico Conhecer, s.d. Disponível em: <http://www.conhecer.org.br/>. Acesso em: 18 dez. 2024.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TUDELLA, Eduardo. **A propósito da visualidade na cena**. *In*: A luz na gênese do espetáculo [online]. Salvador: EDUFBA, 2017, pp. 41-79.

UM CÃO ANDALUZ. Direção: Luis Buñuel. França: 1929. 1 vídeo (21min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=brjU7JQVGQg&ab_channel=AnaRosenrot. Acesso em: 10 mar. 2024.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Jandira, SP: Principis, 2021.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ALESSANDRA FLOR FERRAZ

DIEGO

Não necessariamente, em um processo teatral, temos controle como encenadores e encenadoras de todos os elementos-signos que botamos em jogo, essas coisas vão sendo feitas no convívio tanto com o elenco quanto com os espectadores, há um movimento, uma transição. Aqui seria uma espécie de dessemantização da cena, existem outras dimensões que estão em jogo, seja da recepção ou do sensível. Como foi seu processo de criação? Quais seus motes?

FLOR

Acho que a gente tem que começar pela proposta dramaturgica mesmo. Eu quis desenvolver nessa disciplina o texto *Tatuagem*, que conta parte da vida da Tina. Uma história muito inspirada numa situação real que vivi, em que eu fui pagar um boleto numa lotérica tão protegida que só tinha uma janelinha, por onde o homem lá botava a mão; e era um braço supermusculoso e ultratatuado. Eu fiquei imaginando uma mulher pudica na fila, uma mulher reprimida, chamada Tina, que se apaixona platonicamente por aquele braço. Ela não vê a pessoa. Então propositalmente ela começa a ir pagar contas; pedia a conta de outras pessoas porque ela queria ver aquele braço. Mas ela nunca vê quem é o dono do braço, então fica no imaginário. Meu primeiro impulso, como falei na época, era construir uma cena bem clássica, bem literal, botando lá o caixote com um buraco e um braço saindo, algo bem direto. Não havia uma subjetividade maior não. Depois eu comecei a pensar... eu também sou publicitária e eu também sou designer, sou muito da questão semiótica e simbólica nessa comunicação que talvez não precise de palavras reais, não precisa de palavras, nessa linguagem do signo, do sinal que você olha e já respondeu. A primeira coisa que aconteceu então foi esse romper com a dramaturgia, porque eu ia escrever um diálogo, eu ia desenvolver um diálogo e eu acabei parando num parágrafo. Parei exatamente nessa situação que acabei de contar. Eu já tinha trabalhado nas células de INRI, que inclusive será montado agora na disciplina de Autorias Coletivas. Nessa construção do INRI fomos trabalhando uma oralidade. Thais Gonçalves e Patrícia. O INRI também não tem uma construção dialógica. A dramaturgia nasceu em 2017 e foi maturando, vou andando e tendo insights e vou montando. Construí 14 sinopses que contam a história. O restante que vai pra cena vamos experimentar agora. Pensando muito nesse processo de *Tatuagem*. Um parágrafo que foi comunicado para as atrizes, que inicialmente eram duas. Thais e Lara Ketty. O processo começa a ser coletivo. Quando eu parto já para a prática do processo,

existe uma influência muito grande do Antônio Apolinário, que é um diretor sergipano e foi meu professor no Técnico de Teatro e me introduziu a teoria das 5 peles do Hundertwasser. Apolinário vai conceber a construção da cena a partir dessas 5 camadas. Tenho isso como minha base de construção. Parto geralmente desse lugar. Cada ensaio eu vou acrescentando uma pele ao processo. Mais ou menos o que ele propõe como método de criação. A primeira pele é a nossa própria pele, nosso corpo nu, a segunda pele é o figurino, a terceira é a casa, espaço onde interajo. A quarta pele seria o ambiente social, e a última pele seria o planeta inteiro. Investigo o alcance dessa difusão. Nessas peles eu posso viajar plenamente. Isso também conversa muito com a questão das redes sociais, da tecnologias etc., pois de repente estou atuando aqui nesse espaço mas minha tá vindo lá do Japão, tudo isso muito a grosso modo. A minha relação com as peles é mais prática. Meus disparadores em Tatuagem eram o parágrafo. Uma trama textual. Mas que não foi passada como um texto, e sim oralmente. Essa trama foi passada mais como uma premissa para o elenco. Comecei a provocar as meninas a partir dos sentidos literalmente. Havia um movimento de trabalhar a pele a partir da tinta, havia o som através a partir da musica, o perfume que eu borrifava na plateia, tinha a oralidade que era o texto e finalmente o não-visual. Algumas pessoas assistiram o espetáculo vendo o que acontecia, e parte da plateia, quatro pessoas, no centro da cena, assistia sensorialmente a cena. Não tinham nenhum acesso ao visual, passando a peça inteira vendadas. E as meninas ficavam provocando esse corpo. Havia essa interação. Nós fizemos um trabalho muito coletivo, e a gente ia trabalhando estruturas não só sensoriais, mas também articulando ação e sentimento. Vou trabalhar doçura, vou trabalhar agressividade, e eu pensei, pois sou muito lúdica, trabalho o jogo dentro da cena, em estabelecer um jogo com elas. Enquanto a música estivesse acontecendo — e a escolha da música também foi proposital. Eram três momentos: algo mais regionalizado, orquestra armorial, depois uma música elaborada, mais urbana, Portishead, e no fim um Heavy Metal, um rompimento, o que também constrói essa dramaturgia. Eu fiz muitas leituras durante o processo. Eu vim percebendo durante o processo que a partir da premissa — a situação de Tina — nós mergulhamos dentro da personagem. Quando abre a cena você está dentro do psique dela. Aquele conflito louco que essa mulher tá tendo com esses desejos. Tem toda essa relação homoerótica, lesboerótica. No intervalo das musicas as meninas iam disputar os pinceis. Só tinham dois pinceis para a tatuagem, e elas eram três. Quem ficasse sem pincel teria de interagir com o publico que não estava vendado. Quem deu essa ideia de ser o telefone sem fio foi a Thais, porque havia um espaço de como seria essa interação com o publico. Porque as meninas iam e voltavam e ficava um buraco. Um negócio ralentado. Porque antes as meninas iam de um por um, e enquanto não interagiam com o outro ficava esse buraco. Então essa ideia de fazer o

texto circular. Que pra mim foi a cereja e achei genial. Essa ideia de que o texto circularia na boca do espectador. Tenho que citar também como entrou a Lua dentro do processo. Porque ela ia pra os ensaios, assistia os ensaios. Voluntária. Ela é uma pessoa neurodivergente. E eu achei que ela deveria entrar no processo, porque ela sempre dava muitas referências e principalmente por ter esse olhar de fora, do observador. Aí eu coloquei ela na cena, então fez todo o sentido não ter um duplo, mas um triplo de Tina. Ficaram três Tinas. Não identificando quem era quem, quem era mais agressiva etc. criamos essa ideia de que elas eram as camadas internas da Tina. A gente acrescentou na cena uma cruz de papel manteiga. Um pecado. Esse desejo e tesão pelo braço, e uma impossibilidade de acessá-lo. E essa questão simbólica de que ela se apaixona por esse membro, esse falo. Tem essa relação semiótica. Se eu fosse destrinchar a dramaturgia poderia ter escrito: e aí Tina se apaixona por esse braço veiúdo, etc. a partir da inserção dessas mulheres na cena, vem as outras peles. Porque quando eu introduzo o figurino na cena eu penso num vestidinho. Porém chegamos à conclusão de que era só a calcinha e o sutiã, a roupa íntima. Porque na verdade ela está despida naquele lugar. Mas também não era o nu. Ela ficaria parada nesse lugar de não tirar a calcinha. Vou me entregar mas tem uma barreira...

DIEGO

É muito legal porque você tá trabalhando com essa tensão da transparência. Na nudez, ou da seminudez. Talvez ela esteja muito mais nua do que se tivesse nua fisicamente, de fato.

FLOR

Exatamente. A gente até fez um ensaio, lembra, em que tiramos a parte de cima, como se fosse uma troca da pele. O trabalho sensorial foi muito maravilhoso, e aí fomos testando. No final ainda tem os boletos, a gente entrega os boletos pra plateia. Há provocações no início da peça, tem um prólogo com a plateia. As meninas saem perguntando quais são os seus B.Os nos seus relacionamentos. As pessoas falavam e no final a gente entregava esses B.Os escritos. Para as pessoas levarem seus B.Os pra casa. Então tem muita simbologia, essa é que é a real, então, em termos de estruturação de cena, se trabalhou basicamente as cinco peles, a partir das quais trabalhamos o improviso. E essa interação entre peles, com objeto e o espaço, experimentando essa realidade. A construção é sempre coletiva. Os atores fazem essa estrutura com seus próprios corpos e sensações. Tinham que trabalhar alguns sentimentos antagônicos. O pincel é fálico também. E a própria tinta que eu trago pro processo, vermelha, que traz essa questão orgânica. Então esses conflitos também acontecem no corpo, nas veias da tina. No coração. Não querendo entrar na psicanálise, ficou muito esse lugar da mente onde o desejo habita. Em termos

de visualidade, ficou muito esse lugar. Todo mundo tá intracorporalmente na Tina. Tem muito vermelho. A pessoa sai toda machada desse tesão. Tem muita pele, muito toque nas pessoas. Tem duas possibilidades de você perceber esse espetáculo, como observador e como transmissor do texto. As coisas mais esdrúxulas é que esse texto que era passado boca a boca eram os B.Os do inícios.

DIEGO

Então há como que uma autoria meio que difusa desses textos por parte do espectador desde o início do pacto lá fora?

FLOR

QUANTO VC PAGA PARA SER VC MESMA / QUANTO VC PAGA PARA REALIZAR SEUS SONHOS. Essas duas frases, era um consenso nosso, já dava conta do espetáculo. Quanto você paga para se sentir amada? Essa é a frase seminal, que dá todo o sentido. Parte dessa ideia, desse sentido que ela vai pagar o boleto de todo mundo e ficava na fila. Aqui entrecruzo capitalismo, dores contemporâneas, solidão da mulher preta, da mulher trans, de todos, essa busca incessante do amor eterno, romântico. E muitas vezes a gente só tá com tesão. Elas anotavam no boleto as respostas. E essas respostas circulavam. E aí eu trabalhava também a cegueira. Sei que Tina tem esse bloqueio visual, esse bloqueio do desejo. Por ela não conseguir ver o suposto amor, ou realizar seu tesão, ela anatomiza, concentra tudo isso no braço. Eu parto do sensorial. Na verdade é uma provocação. A peça inteira promove esses cinco primeiro sentidos. Minha reflexão era como eu ia tratar o visual, tendo em vista eu todo mundo já vê. Já tinha uma visualidade. Eu pensei numa contravisualidade. Eu prefiro tirar a visão pra eu poder assistir de uma outra forma. Pensei nesse lugar contraditório com a não visão. Posso dizer que o espectador é quem tá na fila. Quatro pessoas, um em cada ponta da cruz. E a gente fazia essa tatuagem também pro ambiente, já fazendo essa relação com as peles. Então tudo vira espaço, ativa o espaço. Penso em tirar a visão para eu conseguir ampliar essa questão do contraditório mesmo. Deve ter sido enlouquecedor, pois você fica tendo estímulos de todos os seus sensores. Mas não tendo a visão. Teve gente que assistiu as duas apresentações, pra poder ir tanto num lugar quanto noutra. A cegueira veio na terceira pele.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ANCHIETA DE CARVALHO

DIEGO

Eu queria que tu falasse brevemente, na medida do possível, da tua biografia, e aí partir um pouco para as artes maciais, a natação e por fim do teatro. Pode ir.

ANCHIETA

Oi, meu nome é Anchieta de Carvalho, mais conhecido pelos colegas por Shaolin, onde eu moro aqui, há 40 anos eles me chamam de Shaolin, por que eu pratico Kung-Fu. Shaolin do Norte, onde o Norte é melhor às pernas, porque eu sou alto, então sempre treinei melhor com as pernas. Então eu sempre gostei do esporte, por eu ser uma pessoa magra, franzina... E as pessoas brincavam muito comigo no colégio, me chamavam de “Olívia Palito”, “E o Vento Levou”, então naquele momento, em 1985, eu passei a praticar Kung-Fu, que eu fui sempre fã do Bruce Lee, que faleceu em 1973, de um infarto fulminante. Então sempre gostei das artes maciais e continuei praticando, também gostava muito do ciclismo, do esporte de modo geral, eu sempre gostei. Mas o Kung-Fu mesmo é por que eu sofria algumas pressões, né, nós sabemos disso, colégio é assim, sofri algumas pressões no colégio e eu tinha que me defender, então parti a praticar o Kung-Fu, ir treinando... O Ciclismo... Até então não havia acontecido a natação. Tava treinando as artes maciais, eu sempre faço Tai Chi Chuan, tava treinando e buscando meu **spin**. Anchieta, o que é Spin? Spin é o limite. Todo atleta ele sempre busca avançar mais um pouco, busca sempre o seu limite. E recebi várias orientações de pessoas das antiga, dos meus antepassados, dos meu avós... “Menino, cuidado, não abre a geladeira com o corpo quente”... a gente nunca liga pra isso, pensa que isso é mito... e nesse dia fatídico, eu estava com a pressão interna do corpo muito alta, treinando no sol de meio dia, quando ocorreu a fatalidade, eu fui abrir o freezer para tomar água SUPER GELADA, que já é uma coisa errada, não se deve tomar água gelada, né, então era água natural, mas a gente... “cê” pensa o seguinte “acontece com todo mundo, menos com você”, e isso é um engano, aconteceu comigo...

DIEGO

Com 47 anos né, Anchieta?

ANCHIETA

... 47 anos, isso, 47 anos obrigado por me lembrar, 47 anos, no auge da vida, coroação presença

e tudo, cheio de “amigos” né, entre aspas, que quando eu fui acometido dessa fatalidade todos se afastaram...

DIEGO

Não deram conta...

ANCHIETA

... é de preconceitos né?! As pessoas elas têm esse... Eu vivo isso todos os dias, eu sou testemunha ocular, parece assim um sarcasmo, mas num é não, sou testemunha ocular... o preconceito das pessoas, a rejeição das pessoas, não todos, óbvio, há exceções, mas uma boa parte eles têm asco da gente. Então passei, fiz esse treinamento, meu mestre ligou pra mim e disse “olha, você quer ser um cego igual os outros ou quer ser um cego diferente?”, ai eu disse “mestre, eu quero ser um cego diferente”, então eu fiz um treinamento Ninjutsu, pra acionar a glândula pineal, que é o terceiro olho, que fica no meio da sua testa, é o olho que fica interno, é o olho que enxerga, porque enxergar é uma coisa, ver é outra, ver, você vê com os olhos e enxergar você enxerga com sua mente. Quem tem esse poder? Os mentalistas, os ilusionistas, os mágicos, os videntes e nós que somos invisuais, os cegos. Essa palavra “invisual” é uma palavra europeia, é uma palavra que a gente usa, porque às vezes a palavra cego pesa muito, e deficiente, eu num sou muito a favor do “Deficiente Visual”, vou explicar porque, eu não me acho uma pessoa deficiente, eu me acho uma pessoa eficiente invisual, porque? Graças a Deus, porque eu acredito em Deus, um Deus diferente, não esse Deus que as pessoas pregam aí, que eu não acredito, mas um Deus assim essência, um Deus energia, um Deus frequência, então eu comecei a buscar dentro de mim uma energia para que eu pudesse reagir, né, porque eu estava acabado, os amigos me abandonaram, todos me abandonaram, me esqueceram, as pessoas diziam “ah, esse aí já era, num vai servir mais pra nada. Então eu busquei no esporte e na arte, né, eu sou formado pelo IDC em artes visuais, fui eu quem criei a metodologia de desenhar usando a mão esquerda como guia, sou formado pelo IDC, Instituto Dos Cegos, pelo o **Projeto Cores da Alma SAC**, pode até acessar o site desse projeto, eu vou estar lá participando desse projeto, me formei, foram 5 anos de projeto, me formei e aí parti também pro esporte, pra natação...

DIEGO

Se eu te interromper aqui e ali, viu, é pra perguntar algumas dúvidas.

ANCHIETA

Certo.

DIEGO?

Então a natação foi pós-cegueira?

ANCHIETA

Foi, foi pós cegueira, foi o próprio Instituto dos Cegos que sugeriu a natação e eu fiquei assim “Não doutora Claus Holanda, a senhora não tá equilibrada, como é que um cego vai nadar?”. Então eu fui, visitei a associação, fui lá, eu tive um sonho, nesse sonho eu dizia “meu Deus e agora? Nós só valemos o que possuímos ou o que sabemos fazer para os outros. Eu não possuo nada, eu não sei fazer nada, então matematicamente eu sou um nada”. Então, a essência da existência usou uma criança e me disse “olhe, eu sou o Deus da matemática, porque eu sou o verbo, então vai e nada”. Isso olha, ele transformou um pronome indefinido em verbo “vai e nada”, eu passei 6 meses para entender isso. Então eu cheguei no clube, procurei, fui entrando, fui entrando, ninguém foi me parando, aí alguém disse

- Ei ceguim, cê vai pra onde?

- Vou pra piscina

- Vai pro parque aquático? Peraí que eu vou lhe levar.

Me levou lá, entrei pela primeira vez na piscina, quase morri afogado, os meninos ficaram brincando, né?! Eu sempre treino com pessoas especiais, pessoas amputadas, pessoas com Síndrome de Down, pessoas hiperativas...

DIEGO

Então, nessa associação são profissionais especializados...?

ANCHIETA

Especializados! Pessoas especializadas que estão lá, e eu entrei na piscina, eles perguntaram se eu sabia nadar, “nadar eu num sei não, eu sei morrer afogado”, boiar e tudo. Aí a piscina era muito funda e “meu Deus do Céu”, aí o professor “rapaz você quer que eu vá buscar você aí?”, e eu “rapaz, não, se Deus disse que eu ‘Vá e Nada’, eu vou nadar”, então eu fui, nadei, fiquei na associação, já troquei de várias associações e hoje o meu portfólio, o meu know-how, hoje eu sou o único no Brasil, sou o único no Brasil, hexacampeão, consecutivo, invicto, nos quatro estilos, sou Tetra Norte-Nordeste, sou Tetra Jogos Aquáticos, Sou Bicampeão Mid Cearense,

sou ciclovelocista, sou bailarino, sou dançarino, pratico artes maciais, musculação, pilates, crossfit e funcional, tudo isso invisual, e você que nos assiste, pratica algum esporte?

DIEGO

Rapaz, deixa eu te perguntar, num sei como é que tu tem tempo?

ANCHIETA

Mestre, quando a gente fica invisual, quando a gente fica cego, o tempo é todo nosso, é todo nosso, você não precisa mais correr para trabalhar, correr para estudar, mas agora ficou diferente, depois que eu ingressei, que essa é a oura parte, que eu resolvi realizar um grande sonho da minha vida. Desde a época do ginásio eu gostava de Teatro, mas havia um preconceito gigantesco, por isso que eu ingressei nas artes marciais, porque eu queria fazer teatro, mas, as pessoas, os meninos, tinham aquela famosa frase “quem faz teatro é baitola”, “quem faz teatro é viado”, aí os cara vinham me bater e eu digo “não, eu tenho que reagir”, então passei a praticar o Kung-Fu e comecei a me defender.

DIEGO

Que é uma arte cênica, é uma arte cênica, tem uma proximidade ali com...

ANCHIETA

Que é uma Arte Cênica, isso mesmo, tanto que o próprio Bruce Lee era um dançarino, faziam teatro os pais dele, então eu sempre gostei do teatro, mas infelizmente não deu certo, aí fui pro nível médio, terminei o segundo grau no Liceu do Ceará em 1984, mas infelizmente também, houve também essas coisas, me envolvi em confusão porque os cara queria me bater, eu acabei batendo demais numa pessoa, quase fui expulso do colégio, num fui expulso porque o professor Praciano, não sei se ainda hoje é vivo e o professor Brizena, me chamaram e eu falei:

- Olha, ele queria fazer isso comigo, queria me bater, queria fazer coisas erradas e eu me defendi”

- Ai foi isso que aconteceu?

- Foi

- Então num vou expulsar você não, vamos só transferir o cara pro outro turno.

Aí pronto.

DIEGO

Anchieta, deixa eu te perguntar uma coisa. Na natação... Eu digo assim por experiência, eu fiz

natação criança, depois na adolescência tentei voltar, na idade adulta enrolava, enrolava, recentemente eu tentei novamente voltar, aí eu fiz muitas seções, eu gosto muito da água, tenho até um equilíbrio bom, assim, eu consigo dar uma braçada, falta ainda muito ajuste, não sei quando vou voltar, dei uma parada de novo, mas tenho feito muita bike pra perder peso. Mas... Na natação eu ainda tenho um problema de orientação. Às vezes, se eu fecho os olhos, eu as vezes faço desvios, aí acabo indo para outra direção, eu não tenho a sensação, da coisa dessa reta, da reta ida e voltando, isso ainda é uma dificuldade pra mim, e a noção da piscina. Eu imagino que pra quem já treina numa piscina semiolímpica, olímpica, isso vá naturalmente, com o tempo, vá sedimentando na percepção do nadador, da pessoa que tá nadando, e já sabe de olhos fechados, eu tô inferindo isso, a distância... Eu queria saber essa questão da distância, a partir da natação. E eu quero que a partir da natação você tente fazer essa correspondência com o espaço da cena, a experiência que você teve ali no curso e na minha cadeira, vai.

ANCHIETA

Quando eu falo que você é super inteligente, você acha que eu tô exagerando, mas a sua pergunta foi excelente. Como é que uma pessoa invisual entra numa piscina e nada como você? Como é que você é Hexacampeão único no Brasil nos quatro estilos consecutivos, invicto? Aí vem as vibrações, aí vem a frequência da água, por que a água tem que ter uma harmonia dentro da água, aí vem a matemática, a contagem das braçadas, a contagem das pernadas, a contagem de você virar a cabeça para respirar. Tudo, a sua cabeça, depois que você aciona a pineal, que você passa a entender o que é a frequência, você sente quando você tá chegando perto da borda da piscina, há um retorno na frequência da água, aí você já diminui a velocidade pra você não bater, entendeu? Então tudo isso aqui é uma frequência. Todo invisual... O campeão mundial atravessa em 26 segundos a piscina e ele é totalmente cego, totalmente cego. Muito rápido ele, como ele faz isso? Contando as braçadas. Conta as braçadas, conta as pernadas, conta a girada de cabeça, tudo isso em questão de segundos pra que ele não se machuque. É isso, então eu uso a mesma metodologia, eu uso a contagem e a frequência das divisórias das raias, você sente a água indo e voltando na sua pele, vai chegando perto da parede você sente a água batendo e voltado, “ôpa”, aí você né... Porque a mente tá aberta. A sua ou das pessoas que são visuais, que usam a visão, eles não sentem isso, eles não se preocupam com a frequência e com a vibração da água. Aí pronto, não tem problema, eles já têm a visão, já eu que não tenho a visão, tá tudo no escuro, a minha pele se torna como se fosse um olho gigante, aí eu sinto a vibração da água, o retorno. Agora ingressando no teatro, como assim você sugeriu e pediu, ali foi uma coisa que não tem nem como narrar. Nós que somos invisuais, é uma orientação que eu faço a

todos que estão me assistindo, nunca toque num cego, o cego não gosta, o cego gosta que você pergunte “você quer ajuda?”, “quero”, aí você oferece o antebraço, ou dependendo da altura você oferece o ombro, né isso?! 93% das pessoas não sabem conduzir um invisual, sai logo puxando, pegando... Isso aí dá um choque nas nossas vibrações, nós estamos sentindo todo o ambiente, aí chega uma pessoa, pega em você e você... Inclusive, a você mestre, eu sugiro fazer uma dinâmica, vender uma pessoa, ou várias pessoas, para que elas fiquem vendadas e sintam o ambiente, tem que fazer uma introspectiva muito forte, cada pessoa é diferente, umas irão conseguir, outras não.

DIEGO

Ei, Anchieta tu sabe que você me deu essa ideia, e eu cheguei a fazer algumas experiências quando eu era estudante, de vender os olhos, realmente é outra coisa, outro mundo. Mas, agora que você falou, eu fiquei com vontade foi de conduzir uma aula todinha de olho vendado, eu mesmo, sabe?!

ANCHIETA

Que ideia boa viu?! Aí você vai sentir mesmo, aí... Seu cérebro fica assim, a mil, ele fica sem entender, aí ele começa a buscar, a enxergar, a sua audição ela vai ficando mais aprimorada, o seu tato, o seu olfato, por que são os outros sentidos que vão estar enxergando. Porque a visão, que é o sentido mais importante, hoje tudo é visual. Estudos Visuais da Cena, era sua cadeira, Visuais, hoje em dia tudo é visual, então o que é que tá acontecendo, vamos mudar para plasticidade, então não é só ver, vamo sentir, vamo sensoriar, vamos sentir a energia, as vibrações que cada pessoa libera quando está sem o sentido da visão.

DIEGO

Maravilha! Eu vou ler pra ti...

ANCHIETA

Depois eu quero participar a você como foi que eu senti a sua primeira aula, que nós fizemos.

DIEGO.

Sim. Não, com certeza. Mas é porque você falou isso, e é realmente uma questão que eu tô batendo na dissertação toda dessa atrofia dos outros sentidos pela proeminência da visão, pelo apelo visual comunicativo do mundo contemporâneo, mas mais do que isso, a visão também

em si é atrofiada, por que quanto mais a gente vê, nós videntes, menos a gente enxerga, menos a gente tem essa noção do que é o presente, do que é o nosso próprio corpo, de quem é a gente, do que que a gente quer, e isso a visão, essa inflação da visão, das imagens, isso na verdade provoca menos visibilidade por parte do vidente. E aí eu queria ler pra ti esse autor que é o Norval Baitello Junior, ele é um pesquisador, um comunicólogo inclusive, da PUC, e ele fala, eu vou ler alguns trechos aqui do capítulo que é “A Perda do Presente”, o subtítulo é “A Perda do Presente e a Perda da Propriocepção”, né, que a gente falou um pouco sobre propriocepção, vamos falar um pouco mais. Ele fala de um antropólogo anatomista que lançou um livro e que, enfim, faz um marco nos estudos dos sentidos e “evidencia a importância dos sentidos de proximidade, tato, olfato, paladar, a contrapelo das tendências da chamada moderna comunicação que vem se desenvolvendo cada vez mais baseada nos sentidos de distância, a audição e sobretudo a visão. Os sentidos da proximidade, sobretudo o sentido do tato têm sido considerados toscos e afinal quando muito, auxiliares menores do conhecimento racional.” Tudo isso, a minha pesquisa tá imbuída, minha pesquisa é um elogio dos outros sentidos.

ANCHIETA

Pronto, era essa observação que eu queria fazer. Na sua aula, os participantes só puderam vislumbrar com a visão, enquanto eu usei os outros sentidos e a vibração, então quem curtiu mais fui eu, eles não, só puderam ver, eles tavam vendo, passando prum lado e pro outro e tudo, e eu fui o felizardo, por que eu não usei a visão e usei os outros sentidos extrassensoriais, que realmente é o sexto sentido e foi delicioso, foi maravilhoso, enquanto eles só faziam ver, né?! Se vislumbravam com a visão, eu me deliciava com os outros...

DIEGO

Eles tinham, Anchieta, assim, todo mundo se dedicou, a maioria dos alunos se jogavam mesmo, mas era incrível, era muito interessante, como a maioria, e também estamos falando de pessoas muito jovens, que nunca tinham feito teatro na vida, mas isso, mesmo com pessoas muito experientes do teatro é muito complicado, quando você dá um papel em branco, digamos assim. A gente na disciplina deu o papel em branco no sentido metafórico né?! A gente deu um espaço, a gente deu vários elementos cenográficos de tato, de toque, de altura, de nível, de gravidade, e nessa aula aí específica que foi a dos andaimes, que era, digamos, a mais “perigosa”, entre aspas, com 3 níveis, a gente deu liberdade de movimento para os alunos e alunas interagirem com isso, a partir de estímulos sonoros, e a maioria olhava e tinha que pensar muito antes de fazer qualquer coisa. Poucos alunos realmente se jogaram com maior desenvoltura, você foi um deles,

você foi impressionante, eu me lembro que a Rita também e o Felipe Feros...

ANCHIETA

Felipe Feros, vishh, sensacional, se entregou verdadeiramente.

DIEGO

... Se entregou. Mas no seu caso, pela condicionante da invisualidade, ficou numa zona muito tensa e tênue ali, e eu no meu lugar de professor, por que eu cuidava de você, eu tinha que ter cuidado, sobretudo eu, por que qualquer coisa que acontecesse com qualquer aluno, ia sobrar pra mim e pro Erwin. Por que tacitamente, não sei isso tá no... Deve tá nos regulamentos e tal. O professor ele tem ali uma imediatez de cuidado de se responsabilizar pelo corpo, pelo bem estar, pela integridade do aluno. Ainda mais quando se lança, quando se propõe atividades físicas como essa. Que pode dar merda. Mas a gente se precaveu, a gente estudou direitinho, a gente introduziu...

ANCHIETA

Orientou a todos né?! Preparou a todos, foi um processo né?!...

DIEGO

... Exato, todo mundo montava e desmontava, pra ter justamente essa implicação...

ANCHIETA

Com total segurança.

DIEGO

... Mas aí, você ficou ali, e eu vi que algumas alunos, enquanto você se movia, Anchieta, olhavam pra mim assustados, meio que dizendo assim com os olhos, “Mas tu vai deixar mesmo ele? Rapaz, isso pode cair, pode se esborrachar, pode se machucar, pode tropeçar num negócio desse”...

ANCHIETA

“Mestre, você tem certeza que você vai deixar ele subir aí?”

DIEGO

e eu “não, rapaz, bora lá, o bicho é treinado, o bicho é chei dos Kung-Fu da vida...”

ANCHIETA

É um ninja

DIEGO

... Principalmente dedicado, por que você era muito atento a tudo. Então, aí eu queria saber, tenta falar, com o máximo de detalhes, tenta trazer a tua memória, tua memória física, perceptiva, como foi aquele dia, como foi aquela experiência de subir, de tocar essas estruturas, como era essa noção de distância, de proximidade e altura, vai deixando falar aí, pode vir, fala.

ANCHIETA

Primeiro, tiveram que me levar até a estrutura, porque realmente sempre eu fui conduzido dentro da sala de aula, o mestre sabe disso, que havia outras metodologias, outras dinâmicas, e sempre eu andava com um colega, lembra? Um colega me levava, ficava passando pra um e pra outro, então quando surgiu essa metodologia dos andaimes, essa dinâmica dos andaimes, eu digo “pronto, e agora?” eu fiquei me questionando “e agora, como é que vai ser né?!”, por que era uma coisa nova. Pras pessoas que são visuais, que são jovens, por isso que a jovem ficou espantada, “mestre, você vai deixá-lo subir aí nos andaimes?”, não só ela como vários né?! Então pra mim foi, eu agradeço muito às artes marciais, eu até comentei com a Rita de Carvalho, que é minha amiga, disse “Rita, me leve até os andaimes”, tanto que eu fiquei pegando, usando, aí eu “pronto, é agora”, aí o mestre colocou uma música, aquela música houve uma harmonia sensorial, aí o que foi que eu fiz? Eu liberei meu corpo, eu conversei com nosso... que dentro de nós há um Eu, um Eu que lhe protege, com certeza vocês que estão nos assistindo sabem disso, há um Eu que, “epa, e ai, como é que vai fazer?”, “não, agora eu vou me liberar, agora eu vou deixar minha pele não ser mais, vou deixar todos me tocarem”. Você via, mestre, a gente passava um pelo outro, subia e tudo, “então agora eu tenho que...” por que se eu for fazer uma dinâmica dessa e for ficar com medo vai até atrapalhar os colegas. Então foi ali, uma batalha muito grande comigo, onde, realmente, como eu sempre falo, eu fiz uma introspectiva, mergulhei, conversei comigo mesmo e “não, mas eu vou, eu vou, por que eu tenho que ir, um desafio desses eu não vou perder, por que eu sou um guerreiro, eu tô aqui é pra guerrear, eu vou tentar”. É tanto que ta no meu Instagram “Existe os que vencem, os que não vencem e os que nem tentam”. Eu continuo tentando. Então eu fui, tentei, né, a Rita me levou até lá, o mestre

nos deixou à vontade, ficou só nos observando, nos acompanhando. A Rita me participava tudo, ela dizia “Olha, os mestres estão cercando a sala, passando por nós, mas estão bem aqui perto de você”. Aí eu peguei nos andaimes, ali, me concentrei, e digo “olha pessoal, como o mestre falou, todos agora têm que se soltar aí em cima dos andaimes”. E aí pronto, vai ser agora. E agora eu passei a sentir a frequência de cada pessoa. Quando passava eu dizia: “Rita?”

- Meu Deus como é que tu sabe que sou eu?

Né, passava pelo Arthur e dizia: “E aí, Arthur”

- Valha, Meu Deus do Céu, esse cara tá é me vendo.

Saca? Que cada pessoa tem uma frequência diferente, então eu subia no andaime, descia, passava, passei pelo Sampaio, passei pelo Felipe várias vezes. O Felipe, é extraordinária a vibração dele, o homem é, é incrível o Felipe. Passei, eu abracei, nós nos abraçamos lá em cima do andaime, ele me abraçou... Mestre, olhe, eu tô todo arrepiado, num tem como explicar isso. Eu sou graduando em jornalismo e eu sempre falo “olha vocês têm que fazer essa cadeira no teatro. Estudos Visuais da Cena”. Porque é maravilhoso, é sensacional, você se solta, você tira o Eu de dentro de você e ele vem pra fora, junta, fica lá os dois juntos, o seu Eu e Você. Então foi maravilhoso, eu subi, desci, pronto, eu vou me deixar levar. As vibrações das pessoas era como se fosse um, pá, batia num aí “pim bim bim bim”, aí voltava “pim pim”, de pebolin, num tem pebolin né?! Eu fui só me desviando, passava por um e: “Oi, Camile e Vitória”

- Valha, como é que tu sabe que sou eu?

- Porque é você.

Pelo cheiro da pessoa, foi assim... A peixinho, “oi Peixinho”, ela subia, descia, passou por mim várias vezes né?! “Oi Hadassa”.

- Oi, tudo bem Anchieta?

E foi SENSACIONAL, ali, nunca... eu posso chegar, peço desculpa pelo exagero, posso chegar a ter ALZHEIMER, Alzheimer, vocês sabem o que é Alzheimer, mas eu NUNCA vou esquecer esse dia. Foi uma coisa transcendental, como todos nós nos debruçamos no chão, ficou um sobre o outro e aquela energia maravilhosa, como se eu fosse ali, tivesse me alimentando daquela energia, daquela juventude, eu digo “Meu Deus do Céu, que coisa maravilhosa”. Entendeu? Aí eu digo, tenho certeza que nunca mais vai se repetir, por que houve uma vez ou foram duas vezes, a outra vez já foi mais tenso por que era prove né?! Ali foi só um teste, mas foi sensacional. Foi INENARRÁVEL, não tem como narrar.

DIEGO

Mas o teatro tem isso, ele tem isso, ele acontece e “pow”, depois acontece outro, depois

acontece outro, depois tem outro, mas é um momento, é uma intensificação do instante né?! Eu queria te perguntar, seguindo isso, por que essa frequência, esse mergulho... agora eu quero te perguntar, como é que isso, na tua visão interior, pensando agora na tua visão interior, no teu enxergar interno, e ainda mais sabendo que você foi vidente durante 47 anos. Ao ter uma experiência dessa tão intensa e também ao fazer uma experiência, ter essa dinâmica com outros corpos, e também esse lugar de assistir uma peça, de tá presente num espetáculo, agora como espectador, como observador? Todas essas palavras remetem à visão, mas enfim, a gente aqui não leva em conta...

ANCHIETA

É, é vício de linguagem.

DIEGO

É vício de linguagem. Mas como alguém que... se bem que o espectador, ele pode ter um sentido de algo que... é foda. Todas tem um especular, todas vem da metáfora visual, mas enfim, a gente usa pra desconstruir também, aí, como presente, presente no espetáculo, mas não necessariamente no palco, na cena, eu quero te perguntar, aí eu chego no ponto. Vem na sua cabeça, ou no seu corpo interior, dentro dessa escuridão do lado de fora, mas nessa claridade de dentro, eu quero lhe perguntar, vem formas? Vem cores? Vem imagens? você faz desenhos? Como é essa dinâmica a partir de ver um espetáculo, de estar num espetáculo presente, como é essa dinâmica interna?

ANCHIETA

Extraordinária essa pergunta, você é muito inteligente, Diego Landim. É uma coisa assim extrassensorial. É por que eu tive o privilégio de ver né?! Fico fazendo comparações, realmente você acertou, eu fico imaginando. A minha mente ela é gigantesca, a nossa mente é gigantesca, mas nós não a acionamos por causa da visão. Foi o meu mestre que falou isso “olha, as pessoas são cegas e não sabem, a partir do momento que você fecha os olhos, você né, aí você aciona a sua mente, por que ela enxerga muito mais do que os próprios olhos. Então ali, quando está acontecendo o espetáculo, eu fico, talvez o espetáculo na minha mente seja melhor do que está acontecendo no palco.

DIEGO

Sem dúvida, por que você cria ele, você cria ele né, Anchieta, você não precisa necessariamente

ser dominado pelos códigos visuais que ele tá promovendo, você tem outro tipo de experiência, você desenha o espetáculo...

ANCHIETA

Isso. Ao ouvir todos os paços em cima do palco, as vozes...

DIEGO

Você consegue me narrar alguma experiência específica de uma cena, ou de um espetáculo, que tu não tava necessariamente na cena, como a gente agora falou da disciplina, mas presente como espectador.

ANCHIETA

Com espectador, participei lá no TUPA, teatro, foi maravilhoso, o professor Francis Wilker de Carvalho, estive também lá com Ricardo Guilherme, uma pessoa maravilhosa, sensacional. Então houve uma peça lá que nós assistimos, tinha uma pessoa que ficava verbalizando pra mim, alto, descrevendo, e chegou um certo momento que eu pedi que ela não fizesse mais isso, “olha, eu te agradeço, mas agora eu quero sentir a peça”, ela estranhou, “como assim?”, “eu quero sentir a peça”, como eu estava próximo ao palco eu botei as minhas mãos e senti a vibração das pessoas pisando no palco, elas ficavam falando, a voz ficava ecoando, simplesmente era sensacional, era como se fosse assim um acalanto para minha alma e um regozijo para meu espírito. Eu sentia não só a vibração das pessoas pisando no palco, como também as suas vozes vibrando no meu corpo, ou se não na minha própria alma. Então foi muito bom, foi uma cena maravilhosa, estavam lá, a cena se tratava, era uma cena política, da revolta das pessoas com o que estava acontecendo no país imaginário da peça, uma coisa assim muito forte, e eles estavam lutando pela liberdade, estavam verbalizando, conversando, gritavam, pisavam, corriam, para lutar pela sociedade, pelo que tava acontecendo na peça. Então foi muito bom, a gente sente mesmo que o ator tá se entregando àquele momento, e foi maravilhoso, senti com as minhas próprias mãos ao tocar, você sabe como é o palco do TUPA.

DIEGO

É, reverbera muito aquele palco.

ANCHIETA

Reverbera muito, aí eu toquei ali, senti toda aquela peça, cheguei até a me emocionar. Eu disse

“Meu Deus do Céu”. A jovem que tava atuando, ela chorava, “olha o governo está querendo nos prender, nos fazer mal, está querendo nos coagir, nós não podemos mais ser livres, não podemos mais falar nada”, e foi uma peça política, uma coisa assim que aconteceu na Era Vargas. Então tudo aqui, eu senti comas minhas próprias mãos lá no palco. A jovem que estava audiodescrevendo a mim ela ficou assim “não ele tá ai sentindo, deixa ele sentir”.

DIEGO

Claro.

ANCHIETA

E foi maravilhoso, foi sensacional. E sempre faço isso, quando estou com uma pessoa eu digo “olha, agora eu quero sentir, me leva pra perto do palco”, aí eu fico lá perto do palco.

DIEGO

Sim, isso é fantástico, Anchieta, por que aquilo não vai ser resumido numa narração né? em palavras.

ANCHIETA

Isso, isso.

DIEGO

Tu consegue ver algum, tu consegue informar, eu vou insistir muito nisso, porque eu só intuo, eu só intuo. Eu inclusive ontem fui assistir um espetáculo, aqui em Brasília, um espetáculo ruim, mas eu fui lá, por que o meu ofício de espectador é tanto quanto de encenador, eu tenho que ver, eu tenho que assistir, pra manter aí um ritmo, então fui assistir, o tema me interessava, mas a execução não foi tão bacana assim. Teve uma hora que eu fechei os olhos, eu fechei os olhos ainda impregnado na nossa conversa, na nossa pré-entrevista, quarta feira, e eu falei “rapaz, eu vou experimentar”, por que eu nunca tinha feito isso. Eu me lembro de um grupo de performance que eu tive há mais de 10 anos, há 15 anos por aí, que a gente fez experiências muito sensoriais, e a gente vendava o público também em alguns momentos, mas eu não me lembro, eu não me recordo de eu voluntariamente ter me vendado ou fechado os olhos pra assistir um espetáculo. Na verdade essa hipótese surgiu agora, recentemente, mas é claro que nos meus espetáculos eu trabalho muito com escuridão, com semiluz, eu acho que inconscientemente eu já vinha, sabe, Anchieta, trabalhando essa questão dessa imagem tão

imperativa, tão ditatorial, tão tirânica né, a questão da imagem, eu acho que o teatro também trabalha, como trabalha com presença, ele abre essa possibilidade de a gente fazer uma crítica à própria imagem. Então, tudo isso pra dizer o que? Que ontem eu fiz essa experiência, e eu ainda posso dizer só traços de sensações, mas é essa questão do... nem sei se posso chamar de, se eu cheguei a fazer um desenho da peça, mas eu vi formas, eu vi a forma, eu intuí a forma de como a voz do ator saía da boca dele e preenchia o espaço ou se tocava no espaço, eu vi uma forma, agora eu não consigo te descrever a forma, mas isso, tirando a visão e indo pela audição e pela minha presença ali, propriocepção no espaço, da plateia, eu senti a forma, a partir da direção de onde a voz dela vinha, e é isso que eu queria insistir um pouco mais contigo. Você consegue ver formas? Você vê desenhos? Você faz desenhos mentais? Desenhos corporais? Como é que fica o teu corpo? Eu sei que você já falou isso, mas eu vou insistir mais ainda, como é que fica o teu corpo quando vibra, quando vê o espetáculo? Pode ir falando livremente aí...

ANCHIETA

Simplesmente você já disse tudo. Realmente é uma coisa assim, uma energia...

DIEGO

Eu me antecipei, num foi Anchieta?

ANCHIETA

Você falou tudo, é uma coisa assim extrassensorial, a gente tenta entrar dentro da peça, tenta, a gente imagina, desenha tudo que está acontecendo, a voz do ator, ou da atriz, você imagina a altura dela, o corpo dela, a dinâmica que está acontecendo na cena, o que está dentro na cena, quando ela passa, pega numa cadeira, afasta uma mesa aí você “opa, tem uma cadeira, tem uma mesa” e tal, aí você escuta o barulho do sofá, que as vezes tem sofá que faz uns barulhos, tem mola, aí “opa, tem um sofá, na sala” então você vai... “deve ter quadros”, então aquilo ali vai tudo aparecendo na sua mente, “pin”, “pin”, tem uma cadeira, tem uma mesa, ela tá andando na sala, tá discutindo com o ator, o ator tá contracenando com ela, ele está de braços cruzados, ele cruzou agora os braços, ele baixou a cabeça, porque quando você baixa a cabeça, as suas cordas vocais elas mudam e a nossa audição ela é supercaptativa. Quando eu tô no transporte coletivo, abrindo aqui um parênteses, eu percebo que muitas pessoas estão no celular, primeiro pela vibração, todo mundo dentro no metrô tá com celular na mão, aí quando eu falo “por favor, alguém pode me informar as horas?” aí a pessoa fala a hora “18 e 15”, aí eu digo:

- Rapaz, você tá com celular na mão né?!

- Peraí, macho tu é cego mermo?

- Sou. É porque a sua voz, quando você falou a hora, a sua cabeça tá baixa, então ela muda por que estica as cordas vocais.

Aí o pessoal ficou impressionado dentro do metrô, “valha meu Deus do Céu, é mesmo, todo mundo aqui tá com celular”. Então isso é o quê? São sensações, que você vai aprendendo, que só uma pessoa quando é invisual começa a buscar esses pequenos detalhes, essas pequenas vibrações. “A voz dele mudou, por que? Ah, porque tá com pescoço baixo”. Eu pego um moto aplicativo, aí ele fica todo tempo descendo com o celular pra ver pra acompanhar o GPS. Eu digo:

- Ei, cara tu tá olhando pro GPS né?!

- Ei, cara como é que tu sabe?

- Não por que a gente percebe que a tua voz muda

Ele fica conversando comigo e a voz dele muda, por que ele fica baixando a cabeça pra olhar pro painel da moto. Então isso aí são coisas que o invisual vai aprendendo. Não são todos, não são todos, todos não fazem isso, mas, devido ao meu treinamento ninjutsu, eu, realmente, apurei essa percepção e consigo sentir as vibrações, as frequências, o que tá acontecendo. Voltando agora pra cena, já fecho o parêntese, então é a mesma coisa, eu fico desenhando na minha mente, é como se eu tivesse enxergando, eu olho aqui, né, por que a maioria dos invisuais eles têm vício de linguagem “ah, eu vi”, “ah, eu olho”, “ah, eu assisti”, é vício de linguagem para que nós nos sintamos inclusos, mas eu sempre falo, “eu percebo”, então olha, eu tô enxergando e tudo. A atriz passa pro lado esquerdo, o ator passa pro lado direito, aí entra uma terceira pessoa, então tudo isso, a minha mente, como você já exortou agora há pouco tempo, antes de eu falar, ela vai desenhando, vai desenhando e eu vou sentindo, vai desenhando e eu vou sentindo, eu vou enxergando, ou melhor vendo, se assim queira, dentro da minha mente.

DIEGO

A tua mente, que é o teu corpo todo né?! Não só a tua cabeça né?!

ANCHIETA

É isso mesmo, não é só a minha cabeça, a mente é o corpo todo, ela que domina tudo, ela que dá as diretrizes, eu me arrepio, eu sinto, eu fico todo arrepiado, pá, quando eu fico escutando que ela, a atriz faz um gesto, rebola uma xícara no chão, derruba a cadeira, aquilo ali... Então a minha mente é que dá a reação, a vibração chega até mim, e a mente me traz a reação que eu

preciso sentir, a emoção que eu preciso sentir, que eu gostaria de sentir.

DIEGO

E, Anchieta, a gente só tem mais 9 minutos, e eu acho que a gente já falou muita coisa importante. Vou te fazer uma última pergunta, vou te falar de um conceito que eu também tô trabalhando a partir de alguns autores, mas que eu te perguntei essa coisa da mente como um corpo todo, isso também, vendendo um pouco o meu peixe, eu tô criando, tô trabalhando com um conceito que eu tô articulando que é carne-pensamento, uma coisa não tá dissociada da outra. E eu falo mais do que corpo-pensamento, eu falo carne, por que a carne me possibilita, ainda que ela tenha também um sentido pejorativo de que nós somos apenas um pedaço de carne, a carne é vendida... mas é importante que tenha isso pra gente criticar também, o que a indústria, o que o capitalismo nos processa, nos tiraniza, e nós mesmos nos tiranizamos, mas a carne ela liberta também, por que a carne é o que todo mundo tem, todo mundo tem carne, inclusive os animais que não são humanos e o mundo ele tem uma própria carne, uma própria substância, uma própria dinâmica tátil. Então tudo isso tem pensamento, o pensamento não tá separado da carne. E aí quando você fala, quando a gente tava falando isso, que o corpo de repente com a subtração da visão, essa visão do olho, essa visão do campo, né, fora, ela é subtraída, você falando de vibração, mergulho, frequência, energia, algumas palavras aí que eu anotei. Parece que o seu corpo todo, é... não é que... é uma coisa que eu intuo, mas assim, parece que o seu corpo todo tá pensando, tá sentindo e pensando ao mesmo tempo. Com isso, eu quero te perguntar, por fim, o mundo, Anchieta, pra ti, desde que tu ficou cego, é mais presente? Está mais presente?

ANCHIETA

Não, mestre, sinto muito, o mundo não tá mais presente não. Infelizmente, nós havíamos conversado em off, quando eu fui acometido dessa fatalidade, o mundo que são as pessoas se afastaram.

DIEGO

Não, mas me desculpa, me desculpa, Anchieta, eu não tô falando de mundo, de pessoas não, mas pode continuar, pode continuar.

ANCHIETA

Mas que se tornou diferente, se tornou. Eu tenho que ser muito sincero...

DIEGO

Claro.

ANCHIETA

... Realmente, eu preferia ver. Mas, na vertente que o mestre tá falando, realmente, a minha vida melhorou, eu encontrei outro mundo dentro de mim, dentro da minha própria mente. Mas em sentido de seres humanos, como eu acabei de falar, de afeto, de afago, de reciprocidade, não. Mas, em relação a buscar novos conhecimentos, por que a nossa mente ela é muito vasta, então eu busquei novos conhecimentos, inclusive, no próprio teatro, eu agradeço ao teatro, a esse sonho que eu ainda não realizei, mas vou realizar, quando terminar jornalismo, eu sou graduando em jornalismo pela UFC, quando eu terminar jornalismo, com certeza, eu voltarei correndo para os braços do teatro. Por que eu, eu, não é que eu me vejo não, eu me encontro no teatro, o teatro liberta você

DIEGO

Anchieta, mas foi muito importante você ter dito que não tá mais presente, porque na minha cabeça, quando eu perguntei, eu perguntei bem abertamente né, foi bom você ter dito que não. Mas, quando eu perguntei, eu idealizava o mundo como sensação, que as suas sensações agora, para o mundo, tá mais presente nesse sentido.

ANCHIETA

Maravilhoso. Com certeza, mestre, aí sim. Eu conheci o tato, é muito, olha... é uma coisa assim sensorial. Até uma jovem que eu tô cortejando, ela acha minhas mãos super macias, por que eu sei..... ééé, a gente aprende a tocar numa orelhinha, aprende a tocar no dedinho do pé, então é uma coisa assim, são coisas maravilhosas, sensoriais, que eu aprendi e estou passando pra uma pessoa que nunca teve essa experiência. Ela disse “olha, Anchieta... eu nunca tive essa experiência”. Pois é, ela nunca se atentou à orelhinha dela, ao dedinho do pé, ao cotovelo, à axila, eu levantei assim o braço dela e fiquei tocando na axila dela, ela ficou maravilhada. Nessa vertente que o mestre falou, eu descobri um mundo sensorial assim maravilhoso, sensorial, com a própria audição, com o cheiro. Essa mesma jovem que eu levantei o braço dela, eu dei uma cheirada super gostosa na sua axila, ela disse “olha, nunca fizeram isso comigo”, pois é, então ela ficou assim descobrindo. Então, um invisual, uma pessoa cega, vendo uma pessoa visual se descobrir... Né, com o meu verbo, o verbo é poderosíssimo, eu fui falando poesias por

que eu sou poeta, eu sou repentista, e fui falando, ela foi se soltando, foi se maravilhando. Então, são coisas extrassensoriais que, realmente, eu descobri depois eu perdi a visão. Eu não tinha esses dons, essa versatilidade, essa coisa boa, essa benévola, passei a adquiri-la. Claro, foi um processo árduo, foi um processo longo, passei 4 anos, chorava todos os dias, mas aí eu fui num processo lento, mas firme e forte, para que, simplesmente, fui evoluindo, com moderação para que eu pudesse atingir o equilíbrio, hoje eu estou num equilíbrio, estou num equilíbrio. Mas buscando ser mais.

DIEGO

Você sente um centro? Um centro... um centro no mundo, um centro no corpo, você tem a ideia de um centro?

ANCHIETA

Tenho sim, você acertou. Muito importante.

DIEGO

O Kung fu trabalha muito com centro né?!

ANCHIETA

É, muito com centro, muito bem, muito com equilíbrio, muito, muito. Isso me lembra muito um grande amigo nosso, o Tiago Fortes, ele fala muito sobre isso aí, em uma de suas aulas, que eu até falei em você também, ele também busca que nós busquemos o nosso centro, o nosso equilíbrio. Muito bom.

DIEGO

Eu vou te lançar uma pergunta extra, mas assim, se você quiser comentar, a gravação do vídeo tá quase terminando, mas tá continuando a do áudio no computador. É muito legal, por que eu também tô trabalhando muito com a questão da excentricidade, a excentricidade, que quer dizer, o teatro como uma arte excêntrica, quase marginal, aliás, marginal, você é uma figura marginal, né, nesse sentido...

ANCHIETA

Sim, certeza.

DIEGO

Então você é um excêntrico, você é uma figura excêntrica, você é uma figura excêntrica, assim, no melhor sentido, viu, é um elogio que estou fazendo.

ANCHIETA

Eu sei, eu entendo, mestre, certeza.

DIEGO

Eu também me considero um excêntrico, eu me sinto um estranho no ninho, eu sempre me senti um estranho no ninho, na própria academia, demorei 8 anos pra me formar na graduação, meu pensamento é muito agitado, às vezes eu tenho dificuldade de me encaixar um pouco no raciocínio tradicional, na lógica tradicional de uma dissertação... Eu tenho sofrido. Mas tem sido bom também.

ANCHIETA

É por que talvez, mestre, seu pensamento seja além da mente deles né?! Você esteja andando como Leonardo Da Vinci. Leonardo da Vinci estava sempre acima do nosso tempo né, então, sem nenhuma demagogia, que eu não preciso disso, não é querendo exaltar, enaltecer, mas sim firmar as minhas palavras, você tem uma mente além do alcance, você tá sempre andando na frente. Então talvez seja isso, as pessoas não aceitem a abertura da sua mente, a sua perspectiva, a sua extravisão, por que você tem uma visão além do alcance. Então isso é muito desafiador para que as pessoas aceitem isso.

DIEGO

Isso é muito bonito, eu fico lisonjeado, Anchieta, obrigado.

ANCHIETA

É bom, por que um mestre desse fazer um invisual subir num andaime...

APÊNDICE C – TERMO DE CONSENTIMENTO DE ALESSANDRA FLOR FERRAZ



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO


Fui convidado(a) a participar da pesquisa “Pedagogia do excesso: práticas em plasticidades da cena”. Essa pesquisa é parte da Dissertação de Mestrado em Artes na Universidade Federal do Ceará (PPGARTES–UFC) do pesquisador Diego Landim Borges, sob a orientação do Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez. O estudo tem por objetivo investigar a relações sensíveis e pedagógicas da prática em plasticidades da cena.

Eu, **ALESSANDRA SARAIVA PINHEIRO FERRAZ**, declaro estar **ciente** dos registros (fotos, gravações, filmagens, entrevistas) e de **acordo** com sua veiculação na pesquisa, bem como a citação direta e indireta de minha pessoa.

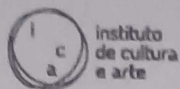
Autorizo a exibição dos registros feitos durante as aulas e entrevistas em eventos científicos e acadêmicos.

Não autorizo a exibição dos registros.

Fortaleza, 11 de Janeiro de 2025.

Documento assinado digitalmente
 **ALESSANDRA SARAIVA PINHEIRO FERRAZ**
 Data: 11/01/2025 15:39:44-0300
 Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

(Alessandra Saraiva Pinheiro Ferraz)

APÊNDICE D – TERMO DE CONSENTIMENTO DE ANCHIETA DE CARVALHOUNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

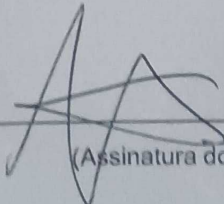
Fui convidado(a) a participar da pesquisa "Pedagogia do excesso: práticas em plasticidades da cena". Essa pesquisa é parte da Dissertação de Mestrado em Artes na Universidade Federal do Ceará (PPGARTES–UFC) do pesquisador Diego Landim Borges, sob a orientação do Prof. Dr. Héctor Andrés Briones Vásquez. O estudo tem por objetivo investigar a relações sensíveis e pedagógicas da prática em plasticidades da cena.

Eu, JOSE DE ANCHIETA ARRUDA DE CARVALHO, declaro estar **ciente** dos registros (fotos, gravações, filmagens, entrevistas) e de **acordo** com sua veiculação na pesquisa, bem como a citação direta e indireta de minha pessoa.

Autorizo a exibição dos registros feitos durante as aulas e entrevistas em eventos científicos e acadêmicos.

Não autorizo a exibição dos registros.

Fortaleza, 09 de janeiro de 2025.



(Assinatura do responsável)

ANEXO A – PROGRAMA DE DISCIPLINA “LABORATÓRIO DE DIREÇÃO: DO TEXTO À CENA”



Universidade Federal do Ceará
Instituto de Cultura e Arte
Curso de Teatro

PROGRAMA DE DISCIPLINA

1. Identificação			
1.1. Unidade: Instituto Cultura e Arte			
1.2. Curso: Teatro			
1.3. Disciplina: Laboratório de Direção: do texto à cena	1.4. Código: ICA3296	1.5. Caráter e regime de oferta: Obrigatória e Modular	1.6. Carga Horária: 96 h/a (5 créditos)
1.7. Pré-requisito: ICA3284, ICA3290			
1.8. Co-requisito: --			
1.9. Equivalências: ICA0525			
1.10. Professores: --			
2. Justificativa			
<p>Esta disciplina apresenta-se no quarto semestre da integralização curricular e pretende organizar o conhecimento construído no âmbito da encenação através do exercício prático da direção teatral. Em caráter laboratorial, oportuniza-se ao estudante experimentar a articulação técnica e poética de um conjunto de elementos que envolvem a produção de sentido e presença numa encenação. Desse modo, se coloca em jogo a função do encenador e seus procedimentos composicionais em relação ao trabalho com o texto, o espaço, a atuação, o tempo e o espectador. O percurso formativo proposto envolve também o desenvolvimento de uma cena de curta duração em que os discentes, futuros professores de teatro, possam vivenciar a formulação conceitual de uma proposta de encenação (um pré-projeto), a organização de um processo criativo (objetivos, estratégias, prazos, recursos etc), a gestão e mediação da equipe envolvida, a relação com o espectador e o entendimento das questões éticas inerentes à função da encenação, responsável pelo agenciamento de diferentes vozes e potências na concretização de um projeto artístico. Assim, o discente poderá desenvolver atitudes, habilidades e construir um repertório de estratégias e procedimentos de trabalho para qualificar sua atuação como encenador-pedagogo ou professor-encenador em espaços e projetos de ensino e criação.</p>			
3. Ementa			
Vivência prático-teórica, na qual o discente, na função da direção teatral, articule a técnica, a poética e a política dos principais elementos do espetáculo: ator, espectador, espaço, tempo e texto; considerando processos de encenação em que o texto ocupa lugar central e irradiador nos saberes e fazeres do encenador.			
4. Objetivos			
Possibilitar ao estudante vivenciar e desenvolver habilidades e competências inerentes aos saberes e fazeres do diretor-pedagogo, através da realização de exercícios práticos de direção de cenas curtas que articulem os elementos do espetáculo e os aspectos estéticos, éticos, políticos e de gestão envolvidos na atuação do diretor de teatro nos mais diversos ambientes artístico-pedagógicos.			
5. Bibliografia			
5.1. Bibliografia Básica			
BALL, David. Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2013.			

PAVIS, Patrice. A encenação contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2011.

UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

5.2. Bibliografia Complementar

BROOK, Peter. A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

KOUDELA, Ingrid Dormien. Um vôo Brechtiano: teoria e prática da peça didática. São Paulo, SP: Perspectiva, FAPESP, 1992. 130 p. (Debates. Teatro; 248).

ROUBINE, Jean-Jacque. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Jogar, representar: práticas dramáticas e formação. São Paulo, SP: CosacNaify, 2009. 277 p. (Coleção Ensaios; 14)

SPOLIN, Viola. O jogo teatral no livro do diretor. 2. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2008.

ANEXO B – PROGRAMA DE DISCIPLINA “ESTUDOS VISUAIS DA CENA”



Universidade Federal do Ceará
 Instituto de Cultura e Arte
 Curso de Teatro

PROGRAMA DE DISCIPLINA

1. Identificação			
1.1. Unidade: Instituto Cultura e Arte			
1.2. Curso: Teatro			
1.3. Disciplina: Estudos Visuais da Cena	1.4. Código: ICA3283	1.5. Caráter e regime de oferta: Obrigatória	1.6. Carga Horária: 64 h/a (4 créditos)
1.7. Pré-requisito: --			
1.8. Co-requisito: --			
1.9. Equivalências: ICA0481			
1.10. Professores: --			
2. Justificativa			
<p>Conceitos de plasticidade e a exploração de possibilidades do signo visual são ferramentas necessárias para a plena compreensão dos aspectos visuais em um espetáculo teatral. A disciplina introduz relevantes instrumentais técnicos para o aprofundamento artístico, bem como especificamente para o ensino do teatro. O estudo de princípios da cenografia, da iluminação, da maquiagem e do figurino fundamentam esta disciplina e preparam o aluno para as realizações práticas posteriores que integram este currículo.</p>			
3. Ementa			
<p>A visualidade como signo cênico. Estudo dos elementos estruturais da linguagem visual e sua aplicação ao espetáculo teatral. Estudo de cores e expressividade. Princípios básicos de cenografia, figurino, iluminação e maquiagem. Exploração criativa de materiais convencionais, alternativos e recicláveis na composição de iluminação, cenário, figurino, maquiagem e adereços aplicados à educação.</p>			
4. Objetivos			
<p>Geral: Preparar o estudante para a fruição do espetáculo teatral, apresentando princípios básicos de cenografia, iluminação, figurino e maquiagem. Específicos: Proporcionar ao aluno o contato com expressividades plásticas. Analisar as relações presentes no signo visual.</p>			
5. Bibliografia			
5.1. Bibliografia Básica			
CAMARGO, Roberto Gil. Função estética da luz. Sorocaba: TCM Comunicações, 2000.			

GUINSBURG, Jacó; COELHO NETO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988.

5.2. Bibliografia Complementar

COSTA, Francisco Araujo da. *O figurino como elemento essencial da narrativa*. Porto Alegre. 2002.

KOLLER, Carl. *História do Vestuário*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

LIM, Mei. *Pintando o rosto*. São Paulo: Manole Ltda. 1994.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005. 2ª edição.

RATTO, G. *Antitratado de Cenografia*. São Paulo: SENAC, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982

SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Iluminação teatral: história, estética e técnica*. São Paulo: USP, 1989 (Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes: Artes Cênicas, Universidade de São Paulo).

_____. *Interações físicas e psíquicas geradas pelas cores na iluminação teatral*. São Paulo: USP, 1989 (Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo).

SERRONI, J. C. *Teatros: uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: SENAC, 2002

SWINFIELD, Rosemarie. *Stage Makeup. Step-by-step*. Cincinnati, Ohio, 1994.

VIANA, Fausto. *Figurino Teatral*. Ed. Estação das Letras