

*Inominável: cena e encontro como zona de afetos.*¹

Unspeakable: scene and encounter as an affection zone.

Jordana Mascarenhas de Oliveira | Alice Stefania Curi

Universidade de Brasília | Brasília, DF, Brasil.

jmascarenhas656@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1314-1369>

alicestefania@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5746-4362>

DOI: 10.20396/conce.v8i2.8656437.

Submetido em: 29/08/2019 | Aceito em: 20/11/2019 | Publicado em: 24/12/2019.



Resumo

O artigo se debruça sobre a dimensão ética mobilizada pelos modos de criação e compartilhamento da obra cênica “Inominável”. A proposta imersiva e singular dos processos de pesquisa e composição de persona~gens; o caráter íntimo de compartilhamento em cenas~encontro - nas quais uma única atriz/ator atua com um única espectadora/espectador; e a natureza aberta e performativa das dramaturgias - que abraçam devires a cada encontro, conferem ao trabalho um alto potencial de circulação de afetos.

PALAVRAS-CHAVE

Afetos. Persona~gem.
Encontro.

Abstract

The article focuses on the ethical dimension mobilized by ways of creation and sharing used in the work “Unspeakable”. The immersive and singular proposal of the research processes and composition of persona-gems; the intimate character of sharing during scenes~encounters - in which a single actress acts with a single spectator; and the open and performative nature of dramaturgies - which

KEYWORDS

Affections. Persona-gem.
Encounter.

¹ As reflexões que permeiam esse texto iniciaram no processo de produção do artigo “O Trabalho do Ator dos Afetos à Criação”, e seguiram com a escrita da monografia “Corpoético - por uma Ética da Cena Construída em Afetos”, defendida como Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas. Ambos se debruçaram sobre a obra cênica “Inominável” e foram desenvolvidos por Jordana Mascarenhas, com orientação da Professora Doutora Alice Stefânia Curi, no âmbito no Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília. Durante a pesquisa de Iniciação Científica, Jordana Mascarenhas contou com bolsa da FAP-DF e teve o trabalho agraciado com menção honrosa em 2016. Ambos os materiais foram posteriormente retrabalhados pelas autoras deste artigo, visando à publicação em coautoria.

embrace becomings at every encounter and make room so as to create a work with full of potential affection in circulation.

Resumen

El artículo se lanza sobre la dimensión ética movi-
lizada por los modos de creación y de intercambio de la
obra teatral *Innominal*. La propuesta singular y de in-
mersión en los procesos de investigación y composición
de las persona~jes; el carácter íntimo del compartir en
escenas~encuentro - en las que una sola actriz/actor ac-
túa con una sola espectadora/espectador; y la naturaleza
abierta y performativa de las dramaturgias - que abrazan
devenires a cada encuentro, confieren al trabajo un alto
potencial para la circulación de los afectos.

PALABRAS CLAVE

Afectos. Persona~je.
Encuentro.

Situando a experiência vivenciada na obra *Inominável*

Este artigo visa a discutir dimensões éticas que pautaram tanto os processos de criação, quanto os encontros entre cada atriz² e cada espectadora, no âmbito da obra cênica “Inominável”. A obra, criada e dirigida por Jordana Mascarenhas e Similião Aurélio, foi realizada pela Companhia Dois Tempos entre os anos de 2015 e 2018³. O processo para a composição de cada versão de “Inominável” consiste em um protocolo de criação no qual um grupo de atuentes, imerso durante alguns dias em um espaço não cotidiano a eles, desenvolve dramaturgias atorais friccionando questões pessoais latentes e que povoam sua mitologia pessoal, com materiais ficcionados, e ainda na interação com aspectos do ambiente que está sendo habitado. Assim, cada atriz cria uma persona~gem⁴ e uma espécie de programa⁵ de cena performativa que, ao longo de cada apresentação, será compartilhado e atualizado a cada vez com uma única espectadora. Durante cada imersão de criação, a direção provoca, apoia e mapeia as produções atorais, e ao mesmo tempo organiza possíveis circuitos a serem trilhados pelas espectadoras. Tais circuitos são pautados tanto por questões espaciais e logísticas, quanto por conexões poéticas e dramatúrgicas entre as cenas, visando a criar uma estrutura em que cada atriz interage com uma única espectadora e em que todas as cenas ocorrem simultaneamente.

A experiência foi orientada por princípios éticos que identificamos tanto no âmbito da criação, quanto no momento do compartilhamento. No que diz respeito aos processos criativos, o engajamento ético se dá na busca por uma dramaturgia tecida nas fricções entre a mitologia pessoal de cada atriz, projetada, expressada e/ou desdobrada em elementos ficcionais; na relação de imersão e criação com os ambientes habitados, espaços propiciadores de forte contato com a natureza; e ainda na possibilidade de autoinvestigação, favorecida pelo deslocamento dos hábitos do dia a dia na medida em que cada versão da obra foi criada a partir de uma residência imersiva em ambientes não natu-

² Nesta pesquisa, optamos por substituir os termos “ator” e “espectador” por “atriz” e “espectadora” como sujeito determinado de qualquer gênero a fim de trazer à marcação gramatical feminina um aspecto de neutralidade, assim como acontece na marcação gramatical quando o gênero é masculino, na Língua Portuguesa. Esta substituição traz o substantivo no feminino para referir-se ao todo por questões de representatividade, uma vez que se trata de duas autoras mulheres.

³ A primeira versão ocorreu em 2015. No ano seguinte, o projeto foi patrocinado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal - FAC/SECULT, que proporcionou mais uma temporada. Foi, em 2017, selecionado para integrar a programação do 18º Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea e a Mostra de Teatro do Fundão, em 2018.

⁴ Conceito proposto por nós, que será desenvolvido adiante.

⁵ Conferir conceito em Fabião (2008).

realizados pelas atuantes. Já em relação ao processo de recepção, identificamos sua dimensão ética especialmente na característica de cena em que uma única atriz interage com uma única espectadora de cada vez. Esta condição fomenta a construção conjunta de uma dramaturgia do encontro, caracterizando quase uma contracena.



Figura 1 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos. Ator: Emanuel Lavor; espectadora: Thaíza Falcão. Brasília - DF, 2016. Foto: Diego Bresani.

O processo de criação de cada persona~gem⁶ iniciou a partir da construção de acervos individuais que se caracterizaram pela reunião daquilo que compõe o campo mítico da atriz de forma pessoal e transpessoal - tanto lembranças localizadas em sua história de vida, como referências culturais locais e universais - além de um fluxo imaginário desdobrado a partir dessas memórias, acionado nas vivências que aconteceram durante imersões, de três dias cada uma.

Trabalhamos a partir de três ideias-motrizes: memória, vivência e experiência, que foram sendo tramadas, nos fluxos dos processos de criação e reflexão, relacionadas respectivamente aos campos mítico, poético e ético dos atores. Essas ideias-motrizes se comportam de modo não estanque, friccionando-se, interagindo e redimensionando-se no processo criativo da atriz/ator e no processo de recepção do público, em cada um dos três campos mencionados de cada sujeito, mobilizados no tempo, no espaço e no encontro. Tripés concebidos em agenciamentos, ideias que se misturam entre si, no sentido daquilo que conjuntamente se acessa.

⁶O uso do til visa enfatizar a fluidez entre os aspectos articulados, já que soa menos duro e sectário que o hífen ou a barra. O símbolo remete à imagem do Anel de Moebius, com toda perspectiva de ambivalência e reciprocidade nele simbolizada. Sempre que o sinal for usado entre dois termos, ele remeterá a essa perspectiva.



Figura 2 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos. Atriz: Helena Miranda e Luísa Duprat (Tuti). Brasília - DF, 2015. Foto: Nathália Azoubel.

Memória	Mítica	Tempo
Vivência	Poética	Espaço
Experiência	Ética	Encontro

Desta forma, adentramos em um território de afetos, da experiência, de uma criação de consciência da composição e resgate de mitologias pessoais, do campo imaginário de criação de dramaturgias, da busca da interioridade, ampliando estados de consciência, presentificação e acessos à fricção entre a realidade e ficção.⁷

Foram realizadas até o momento quatro versões da obra. Em cada uma participaram doze atuentes⁸. A escolha do número remete à sua simbologia de ciclo e completude: doze meses do ano, doze cavaleiros na tábua de Artur, Jesus e os doze apóstolos, o dia dividido em dois períodos de doze horas, doze signos do Zodíaco estelar. As apresentações aconteceram apenas a noite, na lua cheia. Cada versão da obra, com seu diferente conjunto de atrizes, foi montada através de imersões, realizadas em chácaras e parques no Distrito Federal. Cada uma dessas escolhas foi pensada como mobilizadora de afetos dos participantes do processo.

Trecho do artigo “O Trabalho do Ator dos Afetos à Criação”, desenvolvido em contexto de Iniciação Científica.

Considerando as versões do trabalho produzidas até o momento participaram as (os) artistas Alice Terra, Ana Carolina Matias, Ana Quintas, Bruna Martini, Brendo Sousa, Cristhian Cantarino, Diana Poranga, Diego Bresani, Elisa Carneiro, Emanuel Lavor, Helena Miranda, Gregório Benevides, Kamala Ramers, Kim Leão, João Victor Rocha, João Quinto, Luciana Matias, Luísa Bianchetti, Luísa Duprat (Tuti), Luísa L’Abbate, Leonardo Rodrigues, Nine Ribeiro, Maria Eduarda Esteves, Maria Garcia, Matheus Dias, Pedro Mazzeppas, Roustang Carrilho, Victória Carballar, Wily Oliveira, Yuri Fidelis em versões diferentes, pois em cada temporada apresentavam-se apenas doze (12) artistas.



Figura 3 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos. Atuantes no processo de construção da obra. Brasília - DF, 2015. Foto: Nathália Azoubel.

Ao longo da pesquisa observamos que a proposta de cena atuada por uma única atriz com uma única espectadora, por seu caráter de instauração de intimidade e seu tom confessional, configura um dispositivo potenciador de afetos - na perspectiva de Spinoza, e de encontro - pensado a partir de Bourriaud e Dubatti. Nos debruçaremos sobre essa ideia ao longo do texto. Para pensar potencialidades e repercussões éticas acionadas por esse dispositivo cênico, proporemos a noção de “tocabilidade” da atriz e desdobraremos o conceito de “espectador emancipado”, de Rancière (2012), já que, nesta proposta, escuta e fala são atributos de atriz e espectadora e dependem da disposição de ambas, tanto literal - enquanto aptidões humanas de audição e verbalização - quanto figuradamente - enquanto porosidade e produção de discurso ou sentido.

Encontro: um corpo-a-corpo afetivo

Spinoza compreende que os afetos são “as afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (SPINOZA, 2014). As afecções seriam a processualidade do afeto e incidiriam sobre a potência de um corpo mobilizando-o ou desmobilizando-o. O autor aborda a unidade entre corpo e mente, ou alma, como uma totalidade afetiva. Para o filósofo, ambos agem como uma multiplicidade que compõe um todo.

Com isso, através da noção de *conatus*, Espinosa identifica essência e potência de existir,

agir e pensar; definindo também a potência do modo como um certo poder de afetar e ser afetado. Enquanto a essência permanece a mesma, a potência varia negativa ou positivamente, pois é modulada pelas afecções das quais sofre o corpo no encontro com outros corpos e pela consciência destas afecções na mente, ou seja, pelas ideias que produz. O afeto seria então, simultaneamente, afecção e ideia desta afecção (MONTEIRO, p. 143).

A definição de *conatus*, para Spinoza, caracteriza-se pelo conjunto afeto-ação. Ferracini, em seu livro *Ensaio de Atuação*, traz a definição de Hardt, que traduz *conatus* como sendo “um esforço, o que nos dá uma noção de produção, experimentação, empenho de execução, comprometimento de práticas.” (FERRACINI, 2013, p. 119.)

[O *conatus*] por outro lado, é a essência do ser à medida em que o ser é produtivo; é o motor que anima o ser como o mundo. Nesse sentido, *conatus*, é a continuação, em Spinoza, do legado do naturalismo da renascença: o ser é espontaneidade, pura atividade. Por outro lado, entretanto, o *conatus* é também pelas paixões da mente e do corpo. É essa rica síntese da espontaneidade e da afetividade que marca a continuidade entre o princípio ontológico do poder e o *conatus*. (FERRACINI, p. 119.)

Desta forma, a experiência se dá através da ação em si, do agir. Através da potência infinita que se manifesta no corpo que vai em direção ao encontro. Spinoza considera o corpo uma harmonia ilimitada da expressão divina, ou seja, um corpo que carrega potências do ilimitado, que está em constante movimento, equilibrando sua ação entre o finito e o infinito. Esse corpo traz consigo a ética da potência que só é conhecida através da experiência e das relações. Um corpo ético é um corpo ativo, porque é presente; um corpo conectivo, que está em relação com o mundo. Somente o corpo conectivo é capaz de gerar e abrir-se a encontros, de gerar experiência para si e para outros corpos. Segundo Spinoza:

A ideia de cada uma das maneiras pelas quais o corpo humano é afetado pelos corpos exteriores deve envolver a natureza do corpo humano e, ao mesmo tempo, a natureza do corpo exterior. Com efeito, todas as maneiras pelas quais um corpo é afetado seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da natureza do corpo que o afeta. Portanto, a ideia de cada uma dessas maneiras envolverá necessariamente a natureza de ambos os corpos. Assim, a ideia de cada uma das maneiras pelas quais o corpo humano é afetado por um corpo exterior envolve a natureza do corpo humano e a do corpo exterior. (SPINOZA, p. 67.)

Encontros produzem afecções. As experiências e os atravessamentos propostos em “Inominável” mostraram-se condições propícias para a emergência do encontro, enquanto uma zona de afetos.

Dentro desta obra, a estrutura de um para um não apenas permite que a espectadora observe e contemple a cena, mas a coloca dentro dela. Dessa for-

ma, entendemos a espectadora nessa experiência como interlocutora, pelo fato de o processo estar associado muito mais a uma forma de diálogo e interação do que de observação, de olhar, de ver sem participar. Mantemos o termo espectadora por já estar consolidado, porém vale ressaltar que, neste contexto, consideramos que a espectadora vai muito além do processo de somente observar.



Figura 4 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos. Atrizes: Elisa Carneiro e Victória Carballar. Brasília - DF, 2015. Foto: Nathália Azoubel.

Sobre tais aspectos de interação entre espectadora e atriz, trago a experiência vivenciada pelo espectador Felipe Rezende:

Acredito que essa estrutura um para um exige muito, de ambos os lados; ao coletivo primeiro porque o ator deve trabalhar com o imprevisto, já que, de certa forma, é ele quem conduz a dialética. O espectador também, porque não conhece as bases sobre as quais se dará a narrativa. É um delicioso jogo de saber coordenar a fala e a corporalidade diante do nulo, e quando dá certo é precioso. Nesse tipo de esquema de cena, a emancipação do espectador destitui a intocabilidade do ator, que, assim, precisa se reinventar para sustentar a cena. O espectador ganha patente de ator, pois passa da posição simples de um voyeur passivo a uma potência participativa. Em termos de estética é democrático, e em termos de política é mais ainda. Em um prisma mais profundo, isso é ainda potente, porque questiona a potência do simulacro do espetáculo e o seu regime de verdade. Nesse contexto, o espectador pode criar tanto quanto o ator, e, mais ou menos, prejudicar o enredo sobre o qual o último preparou-se. Me faz lembrar, por exemplo, do fato de uma das personagens haver me perguntado se eu não sentia medo. Esse é o espaço no qual o ator perde o domínio da cena e transfere a inventividade, um próprio ethos, para o espectador (depoimento enviado por e-mail).⁹

As quatro versões/temporadas de “Inominável”, com suas variações de

⁹ Depoimento do espectador Felipe Rezende, compartilhado por e-mail em agosto de 2016.

atrizes, persona~gens e circuitos, levaram-nos a entender que os encontros, o convívio e a relação de interação e aproximação entre espectadoras e atrizes é o que se mantêm nos processos, é o que singulariza o trabalho. Entre tudo o que se transforma, o que permanece como principal dispositivo para o acontecimento teatral é o encontro.

Nicolas Bourriaud (2009) discute as noções de estética do contato com o outro, da essência dos diálogos e potencialidades que emergem do convívio, das interações humanas e espaços vivenciados. Para Bourriaud, “cada vez mais é a arte que promove o convívio e a interação humana. A arte é um estado de encontro fortuito” (2009, p. 27). Dialogamos ainda com Jorge Dubatti, que se debruça sobre a noção de convívio, articulada à *poiesis* e aos processos de expectação, como estruturante do fenômeno teatral. Para o autor:

No ‘entre’ teatral, a multiplicação convivial de artista e espectador gera um campo subjetivo que não marca a dominância do primeiro nem do segundo, e sim um estado parêntico de benefício mútuo em um terceiro. Este se constitui na - e durante a - zona de experiência. (DUBATTI, 2016, p. 33.)

Dubatti considera que o “acontecimento teatral é constituído por três subacontecimentos: o convívio, a *poiésis* e a expectação” (2016, p. 31). Vejamos o modo como o autor circunscreve tais noções:

Chamo de convívio ou acontecimento convivial a reunião, de corpo presente, sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial *cronotópica* (unidade de tempo e espaço), cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa etc, no tempo presente). O convívio, manifestação da cultura vivente, distingue o teatro do cinema, da televisão e do rádio, por exigir a presença aurática das pessoas. (Ibidem, p. 31-32.)

Chamo de *poiésis* o novo ente que produz e está no acontecimento a partir da ação corporal. O ente poético constitui aquela zona possível de teatralidade presente não apenas nela, que define o teatro como tal (e o diferencia de outras teatralidades não poéticas), na medida em que marca um salto ontológico. Configura tanto um acontecimento como um entre outros em relação à vida cotidiana. [...] A *poiésis* teatral caracteriza-se por sua natureza teatral efêmera [...]. A sua função primária não é comunicação, e sim a instauração ontológica: fazer um acontecimento e um objeto existirem no mundo. (Ibidem, p. 35.)

O teatro é um lugar para viver, segundo o conceito de convívio e cultura vivente, e a *poiésis* não apenas é olhada ou observada, mas vivida. A expectação, portanto, deve ser considerada sinônimo de viver-com, perceber e deixar-se afetar, em todas as esferas das capacidades humanas, pelo ente poético em convívio com os outros (artistas, técnicos, espectadores). (Ibidem, p. 37.)

No espetáculo “Inominável” o acontecimento teatral é tecido a partir do encontro, da relação que se estabelece naquele momento em que atriz e espectadora ocupam um mesmo espaço~tempo, que é de compartilhamento e tam-

bém de criação ou atualização. Tanto a noção de encontro quanto a de acontecimento, também cara para Dubatti, nos remete ao conceito de afeto que, como vimos, Spinoza articula às potências do corpo de afetar e ser afetado.



Figura 5 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos. Atriz: Jordana Mascarenhas; ator: João Quinto. Brasília - DF, 2015. Foto: Nathália Azoubel.

Retomando os eixos do trabalho, lembrados e mencionados na primeira seção deste artigo – memória, vivência e experiência, tramados no campo mítico, ético e poético das atrizes e das espectadoras –, entende-se a memória como uma negociação entre o vivido e o imaginário, que é tributária das próprias histórias da atriz e da espectadora. Ambas trazem consigo suas próprias mitologias pessoais, cotidianas e culturais. O campo mítico é acessado, no espetáculo, através de um espaço de vivências. Nesse caso, a vivência é um constructo poético, um tempo~espaço construído visando a ser fomentador de experiência. Lembrando que a experiência, por sua vez, é algo que acontece quando o corpo está ético, tocável, ou seja, um corpo espontâneo e ativo, aumentado em sua potência de ser e agir, corpo afetivo e conectivo. Somente um corpo nesse “estado ético” pode ser atravessado de experiência. Um corpo que não está poroso e não se abre para a vivência proposta se afeta menos, tanto na criação como na fruição (ou cocriação). Assim, consideramos a experiência algo que se passa ao corpo ético – corpo que se coloca aberto nas vivências.

Para que essa experiência possa ocorrer, é preciso que a atriz recuse aquilo que Ferracini chama de “território do dócil corpo cotidiano”. Segundo o autor, é a arte do corpo e o corpo-subjétil que se caracteriza pelo “movimento em

fluxo espiralado de diferenciação da ação física” (2013, p. 16). “Esse corpo subjétil produz essas ‘ações físicas’ que nada mais são que territórios complexos e precisos (sempre em desterritorialização), cujo fluxo de produção se entende por – concomitantemente – gerar e afetar o próprio território que produz.” (Ibidem, p. 16.) Mas, para isso, “ele precisa de preparação e da busca dessa síntese que o *conatus* de Spinoza propõe: deixar-se afetar e afetar: composição.” (Ibidem, p. 120.)

Para Eleonora Fabião:

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o micro, grandezas que geralmente escapam na vida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar [...]. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. (FABIÃO, 2010, p. 322.)

A espectadora também precisa estar ética, isto é, estar aberta à experiência cênica. Caso contrário, a cena não acontece em sua potencialidade de encontro e zona de afetos. A atriz Elisa Carneiro, uma das atrizes do espetáculo “Inominável”, fala sobre a experiência com o público. Para ela:

A cena perde o brilho se a pessoa chega completamente fechada ou analítica. Às vezes, as pessoas se abrem tanto para nós que elas parecem esquecer que nós somos pessoas também. Que daqui a pouco a gente vai tirar aquela roupa, aquela maquiagem, vai fumar um cigarro, sentar e conversar. Cada pessoa é um universo enorme. É que lugar é esse que o público se sente tão à vontade a ponto de esquecer todo o julgamento, os tabus, falar sobre tudo e se abrir tanto para um personagem? Isso é bonito demais. Nós só conseguimos isso a partir de uma estrutura semelhante a essa. Em cena, só tem você e a pessoa, não tem mais ninguém e ela sabe que não tem mais ninguém. É uma estrutura protegida. É algo muito especial, que só acontece naquele momento, naquele espaço. O ator precisa dar conta, naquele momento, de lidar com o universo daquela pessoa. Até quando a experiência é ruim, ela é especial, porque ela é única. Isso é teatro. Teatro é relação. Teatro é público (informação verbal).¹⁰

A experiência é uma condição humana e atravessa o processo de criação e de compartilhamento. Jorge Larrosa, em seu texto “Experiência e alteridade em educação”, aborda a experiência não como algo que se passa, mas como algo que nos passa (2011). A experiência é algo que se passa ao sujeito, enquanto ser, e muitas vezes o transforma e transforma o próprio espaço~tempo que o circunda, como aponta Ferracini:

O tempo do afeto e também do afetar-se. A experiência, portanto, não pro-

¹⁰ Depoimento da atriz Elisa Carneiro no dia 16 de julho de 2016.

duz ação mecânica automatizada, mas vivências que escapam ao mundo cotidiano da opinião e das *doxas*. A experiência dobra o fluxo da vida comum e, com o afeto, produz um nódulo, um aglomerado, um desvio potente de vida que mantém a potência da vida como um todo. (FERRACINI, 2013, p. 124.)

Segundo Renato Cohen, a quebra da “quarta parede” e o rompimento com a estética palco-plateia (1998, p. 103) levam a cena a uma exacerbação das potências da teatralização, segundo Cohen. O autor completa que:

A fisicalização da cena (bosque, túnel, banheiro), a busca de sinalização concreta e não simbólica (no sentido peirceano), quase que numa teatralização ‘hipernaturalista’, muitas vezes amplifica por situações reais, de risco, fora do contexto de ‘representação’, colocam espectador e o próprio atuante, numa confrontação mítica, ritualística com a obra, descartando a mera observação estética e a segurança do distanciamento. Nessa reterritorialização, o teatro do *environment*, justapondo ‘pedaços de realidade’ com metáforas sígnicas, persegue outras transposições (numa luta com paradoxo da representação) e propõe outras aproximações no limiar arte/vida. (COHEN, 1998, p. 103.)

Em “Inominável”, identificamos mais do que uma mera recusa da relação apartada entre palco e plateia, mas a existência de um convite para que espectadora não só observe e habite como também atue e produza sentidos e afetos no espaço poético, engajada em uma relação mítica, imaginária e concreta.

Persona~gem: atrizes em processo de autoficção

No início de cada imersão, cada atuante é instigada a responder a algumas perguntas. São provocações que visam a levar cada atuante a acessar memórias, aspectos subjetivos e míticos. Em seguida, as atrizes são instadas a escolher um lugar no espaço, onde será criada e compartilhada cada cena performativa. O processo de autoficção é construído a partir do encontro de cada atriz consigo mesma, em seus fluxos mnemônicos e imaginários, revisitados e atualizados em fluxo criativo.

A memória é duração. [...] virtualiza um passado em um presente que sempre passa. No entanto, o passado virtual não se traduz por arquivos acumulados em formas de lembranças concretas, mas precipita-se em uma duração virtualizada que se incorpora independentemente de nossa vontade e gera uma espécie de memória ontológica ou ainda uma memória de duração corpórea. (FERRACINI, 2013, p. 121.)

O corpo ético acessa o campo mnemônico tanto no que tange a lembranças “reais”, quanto no que se refere a uma espécie de zona de “memórias inventadas”, para remeter ao poeta Manuel de Barros. Segundo Eleonora Fabião, a memória, a imaginação e a atualidade são entrelaçamentos que o corpo cênico investiga. Para a autora, o corpo investiga “ininterruptamente referências mne-

mônicas, imaginárias e perspectivas” (2010, p. 323).

O que o corpo cênico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratili- dade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psico- física que abre dimensões para além da dicotomia ficção x realidade (Ibidem, p. 323.)

Em virtude dessa zona de indiscernibilidade entre real e ficcional que o processo aciona, adotamos nesse estudo a terminologia *persona~gem* para dar conta da criação de cada atriz nesse contexto. Além de trazer em seu composto de termos a noção mais (re)conhecida no teatro para a construção ficcional que atua em cena, cada termo, individualmente, nos abre portas interessantes para pensar essa composição especificamente.



Figura 6 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos. Atriz: Helena Miranda. Brasília - DF, 2018. Foto: Humberto Araújo.

A origem latina da noção de *persona* refere-se à máscara, que, por sua vez, é um dispositivo teatral que foi criado para dar passagem e amplificar uma voz. A partir dessa premissa, Suely Rolnik pensa a máscara “como uma condutora de afetos” (2016, p. 31). Ela afirma que “intensidades em si mesmas não existem: estão sempre efetuadas em máscaras – compostas, em composição ou em decomposição. Da mesma maneira [...] não há máscaras que não sejam, imediatamente, operadores de intensidades.” (Ibidem, p. 31.) Para a autora, a

ideia de simulação implicada aqui não se refere necessariamente a falsidade, fingimento ou irrealdade, se “a máscara funciona como condutor de afeto, ela ganha espessura de real, ela é viva [...] na medida em que deixa de ser esse condutor (de afetos) ela torna-se irreal, sem sentido, torna-se falsa.” (Ibidem, p. 31.) A autora diz ainda que “por trás da máscara não há rosto algum, um suposto rosto verdadeiro, autêntico, originário [...] que estaria oculto por trauma ou recalque (versão psicologizante), seja por ideologia ou falsa consciência (versão sociologizante) ou por ignorância.” (Ibidem, p. 32.)



Figura 7 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos.
Atriz: Jordana Mascarenhas. Brasília - DF, 2017. Foto: Diego Bresani.

Se para Suely Rolnik a máscara permite-nos experimentar modos de ser, evitando que nos cristalizemos em uma única persona que muitas vezes já não da conta daquilo que somos e movemos afetivamente, do ponto de vista da psicologia junguiana, a persona consiste em uma instância psíquica responsável por nos colocar em relação com a alteridade, cada persona nossa seria uma espécie de máscara social, com a qual lidamos com diferentes facetas do mundo, e que também ocultam alguns de nossos aspectos mais íntimos.

Para nosso estudo abraçamos a perspectiva de Rolnik, de persona enquanto uma máscara que permite a passagem de afetos. Já o termo “gema” nos remete a gema enquanto pedra preciosa, ainda em estado bruto, o que nos parece metáfora potente para pensar nos aspectos de singularidade e latências trabalhados pelas artistas, algo que, além de muito próprio e subjetivo, é valioso, especial, único. A lapidação destas gemas teria relação exatamente com

o processo de composição, com a *poiesis* propriamente, o ente poético para o qual a máscara amplificará uma voz.

Assim, cada persona~gem configura-se como uma autoficção, uma máscara construída em contexto performativo, em que se compartilha algo muito precioso, com uma única pessoa de cada vez. “Gem” também compõe a palavra “gêmeos”. Podemos pensar que essa relação um a um, estabelecida entre atriz e espectadora, sem testemunhas, em um espaço íntimo, pode ser, metaforicamente, associada à vivência de gêmeos em um ventre, se considerarmos o ventre (habitado) como um espaço~tempo de criação singular, que prepara o nascimento de algo inédito e único, que no caso da experiência discutida nesse texto, consiste em uma dramaturgia que jamais será repetida novamente.



Figura 8 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos. Ator: João Quinto. Brasília - DF, 2017. Foto: Diego Bresani.



FIGURA 9 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos. Atriz: Victória Carballar Brasília - DF, 2017. FOTO: Diego Bresani.

Segundo Fayga Ostrower (1987), os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição e podem ser expressos na medida em que ganham forma. A partir do que afirma a autora, pode-se entender que a criação parte de um processo de deixar-se ser afetado por uma percepção instintiva~intuitiva e um pressentimento de verdade que, a partir do contato com a própria experiência da atriz, leva ao processo de composição. Assim, as atrizes muitas vezes chegam à criação das persona~gens antes de existirem cenas ou programas. Nas versões já criadas, surgiram: o passado, o homem que nunca dormiu, a astronauta, a placenta, o coioote, o silêncio, a caboclinha, a chave, o fauno, a cega, a borboleta, as cadeiras, o rei, a bruxa, o menino que dança com máquinas, o guerreiro, a morte, lilith, o banheiro, o sem face, o telefone etc.

Depois de desenhadas as persona~gens e seus programas de cena, é possível começar a pensar como será feita a costura do todo, quais serão os pontos de ligação das histórias, os enredos, as autoficções, os processos. Nesse momento, chega-se à tecitura dramática do espetáculo, caracterizada justamente por esse tecido de muitas histórias geradas a partir desses primeiros encontros e afetos.

Cenas~encontro: da tocabilidade à emancipação

Para pensar o grau de interveniência potencial disponibilizada às espectadoras pelo dispositivo de cena~encontro, remetemos ao conceito de espectador emancipado, de Jacques Rancière. O autor faz questão de reforçar que a condição cênica favorecedora de emancipação não tem relação necessária com um convite para interação do espectador, mas sim com uma abertura tanto na dimensão de atribuição de sentidos à obra, quanto no grau de engajamento afetivo da recepção, por exemplo. Rancière diz que:

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

Na obra aqui discutida, a abertura se mostra ainda mais radical no sen-

tido que corresponsabiliza cada espectadora pela instauração ou não de um encontro - entendendo-o a partir de sua dimensão de zona de afecções - e da natureza deste encontro. Na medida em que isso ocorre, uma questão ética é colocada a cada pessoa envolvida na experiência que é cada uma dessas cenas~encontro, em suas configurações inéditas e irreproduzíveis. Toda emancipação traz responsabilidades. Toda liberdade implica escolhas. Toda escolha reflete uma ética.

Em seu estudo, Rancière remete à dimensão pedagógica da emancipação, trazendo o pensamento de Joseph Jacotot:

O papel atribuído ao mestre é o de eliminar a distância entre seu saber e a ignorância do ignorante. Suas lições e os exercícios que ele dá têm a finalidade de reduzir progressivamente o abismo que os separa. Infelizmente, ele só pode reduzir a distância com a condição de criá-la incessantemente. Para substituir a ignorância pelo saber, ele deve sempre dar um passo a frente e repor entre si e o aluno uma ignorância nova. A razão disso é simples. Na lógica pedagógica, o ignorante não é aquele que ignora o que o mestre sabe. É aquele que não sabe o que ignora, nem como saber. O mestre, por sua vez, não é apenas aquele tem o saber ignorado pelo ignorante. [...] Pois, na verdade, não há ignorante que já não saiba um monte de coisas, que não as tenha aprendido sozinho, olhando e ouvindo o que há ao seu redor, observando e repetindo [...]. O ignorante progride comparando o que descobre com o que já sabe. (RANCIÈRE, 2012, p.13-14.)

A respeito dessa lógica, Rancière (2012) traz a perspectiva de Jacotot sobre o que é o “embrutecimento”, que acontece quando o mestre se coloca como detentor de todo o saber e transmissor do conhecimento, considerando o receptor dos conteúdos uma tábula rasa que irá apenas receber do mestre o que lhe é passado e que depois precisará provar o que foi absorvido. Esse método leva ao embrutecimento, gera conhecimentos embrutecidos e não emancipa intelectualmente o receptor. Para Jacotot, todo ser humano dispõe de conhecimentos inerentes à sua própria vivência, detém seu próprio acervo cultural e intelectual. A respeito desses aspectos, estabelecemos um diálogo também com Paulo Freire, quando ele traz discussões sobre a Pedagogia da Autonomia. Segundo o autor

[...] ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção. (FREIRE, 1996, p. 1.) Se, na experiência de minha formação, que deve ser permanente, começo por aceitar que o formador é o sujeito em relação a quem me considero o objeto, que ele é o sujeito que me forma e eu, o objeto por ele formado, me considero como um paciente que recebe os conhecimentos-conteúdos-acumulados pelo sujeito que sabe e que são a mim transferidos. Nesta forma de compreender e de viver o processo formador, eu, objeto agora, terei a possibilidade, amanhã, de me tornar o falso sujeito da “formação” do futuro objeto de meu ato formador. É preciso que, pelo contrário, desde os começos do processo, vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e re-forma ao for-mar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que

ensinar não é transferir conhecimentos, conteúdos nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. (Ibidem, p. 1.)

Portanto, a igualdade entre os saberes não é um objetivo a ser alcançado, mas sim um meio para se aprender. Essa igualdade propicia emancipação intelectual. O “mestre-ignorante” é justamente um mediador da aprendizagem, esse facilitador entre o compartilhamento e multiplicação dos conhecimentos inerentes de cada sujeito. Ainda se referindo à perspectiva de Jacotot, Rancière lembra que, em sua prática emancipadora, o que o mestre ignorante ignora é “distância embrutecedora” (2012, p. 15), e complementa:

A essa prática de embrutecimento ele opunha a prática de emancipação intelectual. A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências. Essa não significa igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas igualdade em si das inteligências em todas as suas manifestações. Não há dois tipos de inteligências separadas por um abismo. (RANCIÈRE, p. 14.)

A partir dessas observações, Rancière retoma a discussão relativa mais diretamente ao teatro:

O dramaturgo ou o diretor do espetáculo queria que os espectadores vissem isto e sentissem aquilo, que compreendessem tal coisa e que tirassem tal conclusão. É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão direta e fiel: há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado – num corpo ou numa mente – e deve passar para o outro. [...] O que o espectador deve ver é aquilo que o diretor *faz* ver. O que aquele deve sentir é a energia que este lhe comunica. A essa identidade de causa e efeito, que está no cerne da lógica embrutecedora, a emancipação opõe sua dissociação. É o sentido do paradoxo do mestre ignorante: o aluno aprende do mestre algo que o mestre não sabe. Aprende como efeito da habilidade que o obriga a buscar e comprova essa busca. Mas não aprende o saber do mestre. (Ibidem, p.18.)

Entendemos que esse processo de emancipação da espectadora demanda um processo de “tocabilidade” da atriz. Penso que a “atriz tocável” seria essa atriz disposta a atravessamentos provenientes dessa relação, desse “encaixe situado entre possibilidades *compossíveis* que *co-incidem*.” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2012, p. 4.) Tocabilidade no sentido ético, de estar receptiva e aberta para o acontecimento.

No caso da obra “Inominável”, propomos que a espectadora se sinta convidada a incidir diretamente na criação dramaturgica, dando novos contornos à dramaturgia que está sendo tecida. Desta forma, a estrutura do espetáculo leva a espectadora a um processo de potencial contracena com as atrizes. Potencial porque a espectadora precisa desejar e se engajar para que a contracena exista. No jogo que se instaura, a atriz pode parecer possuir uma certa vanta-

gem sobre a espectadora, em cena, devido ao que foi previamente programado. Entretanto, se analisarmos pela lógica pedagógica de Freire e Jacotot, há na espectadora a vantagem e a potência do não saber. Assim, caracteriza-se um jogo em que a atriz precisa se colocar como mestre-ignorante.

Se a atriz se coloca no lugar de detentora de todo o conhecimento da cena e não se abre à tocabilidade, isso interferirá na experiência do processo de fruição/cocriação proposto nessa obra. Por outro lado, ao colocar-se no lugar de emancipadora, no sentido de querer gerar ou causar a emancipação da espectadora, em vez de criar possibilidades para que esse processo aconteça, pode gerar justamente a não emancipação – por não se colocar como atriz mediadora dessa relação de encontro, mas como transmissora de algo.



Figura 10 - “Inominável” espetáculo realizado pela Companhia Dois Tempos.
Atriz: Diana Poranga. Brasília - DF, 2017. Foto: Diego Bresani.

A emancipação da espectadora não pode ser pensada como algo a ser aplicado, porque não se trata simplesmente de colocar a espectadora em atividade interativa dentro da cena. O que está em discussão, além da relação de atividade/passividade, é o lugar do invisível, do entre, dos encontros, da afetação, da performatividade e da “tocabilidade da atriz”, uma vez que esses hiatos e lacunas de sentido que são geradas durante esse processo de (quase) contracena, em dados momentos, propõem ou colocam a espectadora em um lugar de maior atividade crítica/afetiva. Para Dubatti:

No “entre” teatral, a multiplicação convivial de artista e espectador gera um campo subjetivo que não marca a dominância do primeiro nem do segundo, e sim um estado parelho de benefício mútuo em um terceiro. Este se

constitui na - e durante a - zona de experiência. (DUBATTI, 2016, p. 33.)

Há poéticas teatrais em que o trabalho *espectatorial* assume por inteiro o exercício consciente da distância ontológica: a quarta parede da caixa italiana; a metateatralidade do distanciamento brechtiano; o balé clássico. Contudo, há outras poéticas teatrais nas quais o acontecimento de expectativa pode dissolver-se parcial ou totalmente, pode ser provisoriamente interrompido e retomado ou, ainda, combinar-se com tarefas de atuação ou com técnicas dentro do jogo específico de cada poética teatral. Mas para que, em algum momento, todas essas variantes sejam possíveis, deve ser instalado o espaço *espectatorial* a partir da consciência da distância ontológica. Séculos de exercício e competência *espectatorial* no reconhecimento da *poiésis* permitem instalar esse espaço de acontecimento com pouquíssimos elementos. O espectador pode fugir de seu espaço e ser tomado pelo regime do convívio ou pela *poiésis*. (Ibidem, p. 35.)

João Fiadeiro e Fernanda Eugênio abordam questões semelhantes em um trecho da conferência-performance *Secalharidade*, na qual trazem uma perspectiva sobre esses encontros gerados a partir dessas relações:

Isso só pode ser feito se revogarmos os escudos protetores seja do sujeito seja do objeto e se largarmos os contornos pré-definidos do eu e do outro. Isso só pode ser feito se não avançarmos de imediato com a vertigem do desvendamento ou com a tirania da espontaneidade, encontrando tempo, dentro do próprio tempo das coisas. Um tempo que já lá está, entre o estímulo e a resposta, mas que desperdiçamos na veracidade com que cedemos ao medo e recaímos no hábito, nas respostas prontas ou numa reação impulsiva qualquer, apenas para saciar o desespero de não saber. Isso só pode ser feito se abriremos mão do protagonismo, transferindo-o para esse lugar precário, que se instala no meio caminho, no cruzamento das inclinações recíprocas: o acontecimento. (FIADEIRO; EUGÊNIO, 2012, p. 68.)

Por uma ética do assistir

Na obra, atriz e espectadora compartilham o espaço poético. Ambas lançam-se juntas ao jogo e à criação de dramaturgias, diferenciando-se apenas pelo fato de que a atriz parte de uma *persona*~gem lapidada anteriormente, enquanto a espectadora vai elegendo, em tempo real, as *personas* e preciosidades singulares com as quais incidirá no encontro. Trazemos aqui o conceito de dramaturgia convivial abordado por Jorge Dubatti como uma dramaturgia do ator em convívio:

Aquelas dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material da cena, produziriam um caso particular. Digamos que o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia. Nesse sentido, creio que a dramaturgia convivial é vivida todo o tempo, inclusive nos espetáculos em que o ator está determinado a cumprir com um determinado protocolo de representação do texto ou a cumprir com as instruções de um diretor, porque o convívio produz modificações. Se alguém medir a duração de uma obra em cada sessão, verá que nunca é a mesma. Por outro lado, há mudanças na ordem dramática não só pela dinâmica de convívio, mas também pela dinâmica de produção de *poiésis* - a *poiésis* produtiva, segundo a terminologia da Filosofia do Teatro. Nesse sentido, há de se distinguir dois tipos de dramaturgias conviviais. Um tipo seria aquela que é natural do acontecimento convivial e vai acontecer sempre, mesmo que

o ator trabalhe com quarta parede e se isole do mundo, essa dramaturgia vai estar em funcionamento. Outro tipo são casos muito particulares de distintas poéticas que trabalham com o que podemos chamar de uma “dramaturgia do ator em convívio”, no qual o ator interage permanentemente ou aproveita os estímulos. (DUBATTI, 2014, p. 253.)

A dramaturgia do ator em convívio é constituída através desses espaços-entre, da relação entre atriz e a espectadora. A espectadora entra em contato com cada personagem e compõe a cena juntamente com ela, diferenciando-se, no entanto, por não ter uma construção pré-estabelecida. Cada espectadora participa de três ou quatro cenas-encontro que compõem um dos circuitos do espetáculo. Em cada uma dessas cenas ela participa da construção e atualização de uma dramaturgia diferente.

Dubatti atribui à *poiésis* produtiva, a qual concerne ao ator, um caráter individual e insubstituível, e à *poiésis* espectral, uma dimensão transindividual e transitória. Para o autor:

Há uma *poiésis* produtiva, correspondente à ação dos artistas, absolutamente indispensável em sua individualidade micropoética, e uma *poiésis espectral* ou *receptora*, não apenas ligada aos processos de *semiotização*. A multiplicação de ambas numa terceira que impede de diferenciá-las é a *poiésis* convivial, no espaço de acontecimento da reunião. Diferentemente da *poiésis* produtiva, a receptora não é individual, mas *transindividual*: o espectador é indispensável em seu papel genérico, mas não como indivíduo em si; o indivíduo (ator) não pode faltar ao compromisso de cada espetáculo; os espectadores, ao contrário, se “repõem”, circulam. Para determinada *poiésis*, sempre faz falta “esse” artista em particular; o público, em compensação, é constituído por “qualquer” espectador, cada um dos quais dará sua contribuição, mas a partir da indispensável *poiésis* produtiva (Ibidem, 2014, p. 48.)

Na experiência discutida nesse texto, ainda que, como diz Dubatti, o acontecimento cênico possa ocorrer com qualquer espectadora, sabemos também que o grau de singularização e diferenciação que cada espectadora poderá imprimir ao encontro com cada atriz que cruzar seu circuito tornará cada atualização de uma cena tanto inédita quanto irrepetível.

Partindo do contexto de cada cena-encontro entre atriz e espectadora, nas quais ambas estão na posição de assistir e de serem assistidas, remetemos à polissemia do verbo assistir, que traz tanto o significado de ver, olhar, como também o significado de ajudar, no sentido de prestar assistência, dentre outras acepções que poderiam igualmente somar a esta perspectiva, mas nas quais não adentraremos aqui. Essa dupla noção do assistir desloca a espectadora que veio assistir - enquanto apenas observar - para uma espectadora-assistente, aquela que efetivamente dá assistência à cena.

Para finalizar, importa dizer que nessa experiência de construção do espetáculo “Inominável”, tanto espectadoras quanto atrizes são requisitadas a se engajarem no campo da assistência em prol do acontecimento cênico, com disposição de verem-se e apoiarem-se mutuamente, operando a serviço da construção de uma zona cênico~afetiva a ser vivenciada e testemunhada apenas por ambas. Aqui, assistir é lançar-se ao abismo de um encontro.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Experiência e Alteridade em Educação**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, 2011.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

_____. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti nas dependências Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires, Argentina. [Entrevista concedida à] Luciana Eastwood Romagnolli e Mariana de Lima Muniz. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Santa Catarina. v. 2, n. 23, 2014.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, Estado Cênico**. Revista Contrapontos, v. 10, n. 3, 2010.

_____. **Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, São Paulo, v. 8, 2008.

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

FIADEIRO, João & EUGÊNIO, Fernanda. **Secalharidade como Ética e como modo de Vida: O Projeto AND_Lab' e a Investigação das Práticas de Encontro e de Manuseamento Coletivo do Viver Juntos**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Santa Catarina, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MONTEIRO, Adriana Belmonte. **Nietzsche e Espinosa: fundamentos para uma terapêutica dos afetos**. Cadernos Espinosanos XXIV, p.

141-165.

OLIVEIRA, Jordana Mascarenhas. **O Trabalho do Ator dos Afetos à Criação**. 2016. Escrito em contexto de pesquisa de iniciação científica na UnB, Brasília, 2016.

_____. **Corpoético** - por uma Ética da Cena Construída em Afetos. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

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

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental** - Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. 12a ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2a Ed. Belo Horizonte: Autentica, 2014.