



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação

**ABORDAGENS CÊNICAS INVENTIVAS:**

***PRÁTICA AISTHESIS***

**GISELLE RODRIGUES DE BRITO**

Brasília – DF

Novembro de 2020



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação

ABORDAGENS CÊNICAS INVENTIVAS:  
*PRÁTICA AISTHESIS*

**GISELLE RODRIGUES DE BRITO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas da Universidade de Brasília, como requisito para  
obtenção do título de Doutor em Arte Contemporânea.

Linha de pesquisa: Cultura e Saberes.

Orientadora: Profa. Dra. **ROBERTA KUMASAKA MATSUMOTO**

BRASÍLIA – DF

2020

## BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. ROBERTA KUMASAKA MATSUMOTO – Presidente - PPGArte/UnB

Prof. Dra. DANIELA FAVARO GARROSSINI – Membro interno – PPGArte/UnB

Prof. Dr. RENATO FERRACINI – Membro externo – PPGACênicas/UNICAMP

Prof<sup>a</sup>. VIRGÍNIA KASTRUP – Membro externo - PPGPsicologia –IP/UFRJ

Prof<sup>a</sup>. Dra. KARINA DIAS – Suplente Interno – PPGArte/UnB

Prof<sup>a</sup> RITA DE ALMEIDA CASTRO - Suplente externo – PPGCEN/UnB



Figura 1. *Prática Aisthesis* – Galeria Alfinete, 2014.  
Foto: Rayssa Coe

...aos jovens estudantes  
das Artes Cênicas.

## AGRADECIMENTOS

Roberta Matsumoto, pela orientação consistente, lúcida e pelo companheirismo. Admiração profunda por essa mulher, por sua força de vida. Obrigada por me fazer enxergar outros mundos, certamente isso transformou e continua a transformar minha vida.

Renato Ferracini, Virgínia Kastrup e Daniela Favaro Garrossini, por aceitarem fazer parte desta banca. Para mim é uma honra poder dialogar com vocês. Gratidão enorme pelas valiosas colaborações de Renato e César Lignelli na banca de qualificação. Obrigada pela possibilidade de construção de mais pontes.

Companheiros de *Aisthesis* – Francis Wilker, Glauber Coradesqui, Jonathan Andrade, Edi Oliveira, Kenia Dias, Luís Gustavo Meneguetti e Tatiana Carvalhedo. Sem eles essa pesquisa não teria se dado dessa forma, amorosa, cheia de cumplicidade. Essa aproximação foi mesmo maravilhosa e fundamental para a compreensão das singularidades dos percursos artísticos. Ao Glauber, em especial, obrigada pelas trocas, longas conversas e insights que tivemos juntos na discussão de muitas ideias desta tese e pelas contribuições afiadas na reta final da escrita.

Aos familiares, Frederico Ramos e filhos Lana e Pablo, pela compreensão nas longas ausências. À Dirce, minha mãe, pelo suporte, massagens e cuidados na etapa final.

Às eternas parceiras de danças, que estão sempre comigo, nutrindo minha trajetória artística e de vida: Márcia Duarte, Fabiana Marroni e Yara de Cunto. Ao amigo querido, Marcelo Ferreira, pelas ajudas astrais.

Às mulheres incríveis e colegas que estiveram comigo sempre prontas a ajudar: Rita de Almeida Castro e Alice Stefânia, pelo companheirismo e força e pelas contribuições valiosas em meu texto, além das trocas que auxiliaram no amadurecimento das ideias aqui presentes. E ainda, Debora Dodd, Adriana Maris, Lina Frazão e Simone Reis. À Matilha, grupo de leitura que me ensina a rir, relaxar e cultivar outros olhos para o mundo: Alice Araújo, Alice Stefânia, Rita de Almeida Castro, Elane Ribeiro Peixoto, Rachel Mendes, Glória Magalhães, Luciana Hartmann, Marcela Hollanda e Bido Galvão.

Aos colegas do departamento de Artes Cênicas da UnB, pela disponibilidade sempre: Fernando Villar, Márcia Duarte, Fabiana Marroni, Rita Castro, Alice Stefânia, Izabela

Brochado, Sulian Vieira, Nitza Tenenblat, Susan Cristina Capitulino, Rosangela Messias, Valdir Cruz, Bruno Corte e todos os outros.

Ao professor Emerson Dionísio, coordenador do PPGAV, pela compreensão e apoio sempre que precisei.

Ao Núcleo Experimental em Movimento – N.E.M.: Lupe Leal, Francisco Leal, Marcelo Nemevê, Luciana Matias e todos e todas que passaram por ele e fizeram parte de minha trajetória como artista e professora. Certamente as muitas loucuras que experimentei com o N.E.M e com o Basirah – Núcleo de Dança Contemporânea, já eram germes das primeiras ideias desta pesquisa.

Agradecimentos carinhosos a todas e todos os estudantes que fizeram parte das disciplinas de Técnicas Experimentais em Artes Cênicas, ministradas por mim em 2018 e 2019, as quais tivemos a oportunidade de, juntos, mobilizar a *Prática Aisthesis* e inventar mundos: Gustavo dos Santos Haeser, Matheus Dias, Bianca Herres Terraza, Brendon Hoffman Fernandes Freitas, Bruna Martini, Danilo Andrade, João Pedro Ricken Lopes de Barros, Júlia Tempesta, Mariana Munaretto Alves dos Santos, Pâmela Germano Pacífico, Paula Vitória Otero, Rafaela da Silveira Giavoni, Tauã Rodrigues Franco de Oliveira, Gabriela Rabêlo, Arthur Heinrich Scherdien, Cesar Augusto Fernandes Azenha R. de Souza, Pablo Magalhães, Clara de Lucena Rabello, Gabriel Fernandes da Luz, Heloisa Moreira Palma, Luana Santana Castro, Lucas Andrews Alves, Maria Ramalho, Pedro Paulo Guimarães Neto, Deni Moreira, Caetano Vilaça, Emanuel Lavor e a Ingrid Beatriz Santana, responsável pelas imagens de vídeo e fotos das aulas. Gratidão especial aos ex-estudantes que se tornaram grandes amigos e companheiros de pesquisa, Lupe Leal, Yuri Fidelis e João Borges, além de Gil Roberto, companheiro de doutorado. Agradeço pelas incansáveis perguntas, questionamentos e muitas conversas que me ajudaram imensamente no desenvolvimento, reflexão e ajustes das ideias. Todos e todas foram muito importantes nesse processo.

## RESUMO

Abordagens cênicas inventivas: Prática *Aisthesis* propõe reflexão sobre o processo coletivo no treinamento da (o) atuante cênico, entendendo esse processo sob uma perspectiva inventiva, apoiada na pesquisa de Virgínia Kastrup, que define invenção como a potência da cognição de diferir de si mesma e de apresentar respostas que possam divergir das já esperadas. A pesquisa traz como estudo de caso o projeto artístico *Aisthesis*, que resultou na Prática *Aisthesis*. Sendo assim, o estudo se dá a partir da constatação da potência inventiva que a Prática *Aisthesis* carrega, bem como do desejo de mapear aspectos de um processo inventivo presentes nesse fazer artístico, que muito podem contribuir no âmbito pedagógico para a formação de atuantes cênicos, além de ser mais uma abordagem de processo para qualquer artista da cena. Partimos de um exercício cartográfico para análise e desdobramentos da Prática *Aisthesis*, que consiste numa prática improvisacional envolvendo dança, teatro e performance, que abrangem os seguintes princípios: o não estabelecimento de roteiros e tarefas a priori, a não definição de temas a serem trabalhados, a instauração de um livre fluxo (movimento, ações, invenção) com atenção à sensorialidade, sem a finalidade de buscar eficiência. A Prática *Aisthesis* também intenciona agregar o público como agente inventivo e livre para experimentar com os artistas. Soma-se a esta pesquisa a tentativa de desenvolvimento da noção de coletivo como grupalidade, entendendo essa noção como criação de um plano sensível de experiências dos afetos, de maneira mais desamparada de suportes que possam modular essas experiências. Assim como a cognição inventiva é um modo de se colocar no mundo diferente do representacional, a grupalidade seria o contexto artístico-pedagógico fértil e potencializador para o exercício desse modo, uma abertura mais intensificada que possa viabilizar a invenção do mundo e de si que o aprendizado inventivo propõe. Além de Virgínia Kastrup, diversos autores contribuem para esta pesquisa, dentre eles: Renato Ferracini, Cassiano Quilici, Suely Rolnik, Ana Pais, Gilles Deleuze, Félix Guattari, David Lapoujade, Antônio Negri, Peter Pál Pelbart, Vladimir Safatle, dentre outros autores, que nos apresentam a possibilidade de pensar o coletivo, em suas especificidades, como “uma figura não fusional, não unitária, não totalizável, não filialista de comunidade” (PELBART, 2010, p.10), e ainda, tendo por condição o coletivo em sua heterogeneidade, pluralidade. A partir desse pensamento de processo coletivo artístico-pedagógico, cabe perguntar: Qual o efeito do processo coletivo entendido como grupalidade na trajetória da (o) atuante cênico?

Palavras-chave: Processo coletivo; Artes Cênicas; Grupalidade; Invenção; Prática *Aisthesis*.

## ABSTRACT

Inventive scenic approaches: Aisthesis Practice proposes reflection on the collective process in training scenic performers, understanding this process from an inventive perspective, supported by Virginia Kastrup's research, which defines invention as the power of cognition that can differ from itself, as well as to show responses that may differ from those already expected. The research brings as a case study the artistic project Aisthesis, which resulted in the Aisthesis Practice. Thus, the study is developed from the inventive power finding that the Aisthesis Practice carries, as well as the desire to map aspects of an inventive process in this artistic making, that can contribute a lot in the pedagogical scope for scenic actors formation, besides being more of a process approach for any artist in the scene. We started with a cartographic exercise for analysis and developments of the Aisthesis Practice, which consists of an improvisational practice involving dance, theater and performance, covering the following principles: the non-definition of previous scripts and tasks, the non-definition of themes to be worked on, a free flow (movement, actions, invention) with attention to sensoriality, without the purpose of seeking efficiency. The Aisthesis Practice also intends to have the public as an inventive and free agent to experience with the artists. Besides, there is the attempt to develop the notion of collective as a groupality, understanding this notion as the creation of a sensitive plan of affects experiences, without supports that can possibly modulate these experiences. As well as inventive cognition is a way of placing oneself in a world that is different from the representational one, groupality, as an inventive learning proposal, also can be the fertile artistic-pedagogical context and potentializer for exercising this way, being a more intensive opening that can enable the world invention and the one's invention, too. In addition to Virginia Kastrup, several authors contribute to this research, such as: Renato Ferracini, Cassiano Quilici, Suely Rolnik, Ana Pais, Gilles Deleuze, Félix Guattari, David Lapoujade, Antônio Negri, Peter Pál Pelbart, Vladimir Safatle, among other authors, who show us with the possibility of thinking about the collective, in its specificities, as "a non-fusional, non-unitary, non-totalizable, non-community affiliate" (PELBART, 2010, p.10), and yet, having the collective as a condition in its heterogeneity, plurality. Based on this thought about the collective artistic-pedagogical process, it is worth asking: What is the effect of the collective process, understood as groupality, in the trajectory of the scenic actor?

Keywords: Collective process; Performing Arts; Groupality; Invention; Aisthesis Practice.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Prática <i>Aisthesis</i> , Galeria Alfinete, 2014. Foto: Rayssa Coe.....	
Figura 2 – Arte de divulgação <i>Aisthesis</i> , 2014. Foto: Luís Gustavo Meneguetti.....	8
Figura 3 – Prática <i>Aisthesis</i> , Museu da República, 2014. Foto: Rayssa Coe.....	11
Figura 4 – Integrantes projeto <i>Aisthesis</i> , 2014. Foto: Luís Meneguetti.....	12
Figura 5 – Prática <i>Aisthesis</i> , Museu da República, 2014. Foto: Diego Bresani.....	19
Figura 6 – Leitura dramática Whatsapp, 2017. Foto: Luís Gustavo Meneguetti.....	20
Figura 7 – Prática <i>Aisthesis</i> , professores e escolas, 2016. Foto: o grupo.....	23
Figura 8 – Diário de criação Francis Wilker, 2014. Foto: o grupo.....	24
Figura 9 – Prática <i>Aisthesis</i> , IFBrasília, 2014. Foto: Thiago Sabino.....	30
Figura 10 – Roda de conversas – Museu da República, 2014. Foto: Rayssa Coe.....	36
Figura 11 – Mosaico Prática <i>Aisthesis</i> , 2014. Foto: Rayssa Coe e Diego Bresani e grupo.....	49
Figura 12 – Prática <i>Aisthesis</i> , Museu da República, 2014. Foto: Rayssa Coe.....	55
Figura 13 – Prática <i>Aisthesis</i> , turma de TEAC, 2019. Foto: IBeatriz Santana.....	67
Figura 14 – Prática <i>Aisthesis</i> – textura vovó, 2014. Fotos: Diego Bressani, Rayssa Coe e Rafaelly Godoy Brito.....	73
Figura 15 – Prática <i>Aisthesis</i> – Museu da República, 2014. Foto: Diego Bresani.....	77
Figura 16 – Grupo Endança, espetáculo <i>Animater</i> , 1994. Foto: Mila Patrillo.....	82
Figura 17 – Grupo Basirah, espetáculo <i>De água e sal</i> , 2006. Foto: Mila Patrillo.....	84
Figura 18 – Prática <i>Aisthesis</i> . Foto 1: Diego Bresani, 2014. Foto 2: Foto: Rafaelly Godoy Brito, 2015.....	97
Figura 19 – Prática <i>Aisthesis</i> – Museu da República, 2014. Foto: Rayssa Coe.....	98
Figura 20 – Prática <i>Aisthesis</i> – Museu da República, 2014. Foto: Rayssa Coe.....	119

Figura 21 – Fotos exercício Amálgama, turma TEAC, 2019. Foto: IBeatriz Santana.....	127
Figura 22 – Prática <i>Aisthesis</i> , tura TEAC, 2019. Foto: IBeatriz Santana.....	139
Figura 23 – Prática <i>Aisthesis</i> CAIC/UNESCO de São Sebastião, 2016. Foto: grupo.....	143

## LISTA DE VÍDEOS

Vídeo 1 - Fissura-ponte 1, Imagens Vinícius Fernandes, edição Lupe Leal e Giselle Rodrigues.....	09
Vídeo 2 - Documentário <i>Aisthesis</i> , Imagens e edição Luís Gustavo Meneguetti, 2016.....	21
Vídeo 3 – Prática <i>Aisthesis</i> com estudantes, UnB, Imagens: grupo, 2016.....	40
Vídeo 4 - Prática <i>Aisthesis</i> Lisboa, Imagens e edição Luís Gustavo Meneguetti, 2017.....	56
Vídeo 5 - Processo Espetáculo <i>De água e sal</i> , Imagens grupo, edição Dalton Camargos, 2006.....	87
Vídeo 6 - Exercícios <i>para nada</i> , TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	108
Vídeo 7 - João Pedro em silêncio interno, TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	124
Vídeo 8 – Exercício <i>amálgama 1</i> , TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	127
Vídeo 9 – Prática <i>Aisthesis</i> , TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	133
Vídeo 10 – Depoimento Pâmela, TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	146
Vídeo 11 – Depoimento Tauã, TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	148
Vídeo 12 – Depoimento Bruna, TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	151
Vídeo 13 – Depoimento Danilo, TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	152
Vídeo 14 – Prática <i>Aisthesis</i> , Samba 1, TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	161

Vídeo 15 – Prática <i>Aisthesis</i> , Samba 2, TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	163
Vídeo 16 – Exercício <i>amalgama</i> 2, TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	167
Vídeo 17 – Exercício <i>muda</i> , TEAC 2019, Imagens: IBeatriz Santana.....	167

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
1. <i>AISTHESIS</i> - NOSSOS MODOS DE INVENÇÃO DA CENA .....	10
1.1 Traços de <i>Aisthesis</i> .....	11
1.2 <i>Aisthesis</i> – um percurso cartográfico .....	23
1.3 Um atuante cênico cartógrafo? .....	40
1.4 Grupalidade.....	55
1.4.1 Pactos cênicos coletivos.....	58
1.4.2 Processo coletivo como grupalidade.....	69
2. FLUXOS DE UMA PESQUISA AISTHESIANA .....	78
2.1 Nos rastros de uma <i>Aisthesis</i> .....	81
2.2 Dinâmicas desestabilizadoras da Prática <i>Aisthesis</i> .....	89
2.3 Funcionamento das Dinâmicas desestabilizadoras .....	98
2.3.1 Dinâmica do não saber.....	1000
2.3.2 Dinâmica da relacionalidade.....	110
2.3.3 Dinâmica de fluxos .....	128
3. EM ATUAÇÃO. O inventivo como constituidor da Prática <i>Aisthesis</i> . .....	135
3.1 Reverberações <i>aisthesisanas</i> .....	170
4. CONSIDERAÇÕES EM MOVIMENTO .....	176
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	181
Anexos.....	186

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como proposta investigar a dinâmica de processo de criação cênica coletiva sob a perspectiva da invenção (Kastrup, 2007), trazendo a noção de coletividade como grupalidade (Pelbart, 2010), como uma possível abordagem de atuação e complementação de formação da (o) atuante cênico.

Para delinear a noção de coletivo como grupalidade no contexto cênico, partimos das análises e desdobramentos dos princípios encontrados ao longo do projeto artístico *Aisthesis*, realizado entre 2014 e 2017 em Brasília, São Paulo, Lisboa e Porto. Esse projeto contou com a participação de seis artistas de Brasília<sup>1</sup>, além do público, e a colaboração de vários outros artistas e pesquisadores<sup>2</sup>.

O entendimento da inventividade é tomado aqui a partir da proposição apresentada por Virgínia Kastrup (2007), cujos estudos se apoiam em linhas filosóficas e teorias da cognição que consideram o processo do pensamento e de constituição do ser concebido fora de modelos representativos, ou seja, fora de um mapa de mundo social vigente e visível, considerado natural e universal. A autora apresenta e reforça a diferença fundamental existente entre conceber os processos cognitivos como invenção e como criatividade, sendo que a invenção se vincula a ideia de experiência de problematização, e não a solução de problemas pré-existentes, como foi considerado pelas teorias cognitivas modernas. Como consequência a este projeto epistemológico moderno, a cognição conformou-se como invariante, não suscetível a transformações nem a surpresas, por operar numa lógica de previsibilidade, repetição e necessidade (KASTRUP, 2007, p.21) sempre vinculada a uma história já dada. Inventar,

---

<sup>1</sup> Edi Oliveira – bailarino, coreógrafo e diretor da companhia Dança Pequena; Francis Wilker – ator, professor da Universidade Federal do Ceará, diretor do Teatro do Concreto; Glauber Coredesqui – ator, professor do Instituto Federal Fluminense; Giselle Rodrigues – bailarina, coreógrafa, diretora da Companhia Basirah de Dança Contemporânea e professora da Universidade de Brasília; Jonathan Andrade – ator, dramaturgo, diretor do Grupo de teatro Sutil Ato; Kenia Dias – atriz, bailarina, diretora e coordenadora do Estúdio FitaCrepe Ateliê de Som e Movimento de São Paulo.

<sup>2</sup> Colaboradores da pesquisa: Luís Gustavo Meneguetti (vídeo maker, editor de vídeos, programador visual), o público diversificado (desde crianças a idosos), Vera Mantero (bailarina e coreógrafa portuguesa), Maria Beatriz de Medeiros (doutora e pesquisadora em Artes), Cecília Almeida Salles (doutora em Linguística Aplicada), Roberta K. Matsumoto (doutora em Cinema, Televisão e Audiovisual), Hugo Rodas (diretor de teatro), Diego Bresani (fotógrafo), Rafaelly Godoy Brito (fotógrafa), Thiago Sabino (fotógrafo), Rayssa Coe (fotógrafa), Alice Stefânia (atriz, diretora e doutora em Artes Cênicas), Rita de Almeida Castro (atriz, diretora e doutora em Antropologia Social), Luciana Hartmann (doutora em Antropologia Social), Fabiana Marroni (bailarina, doutora em Artes), Tatiana Carvalhedeo (atriz, produtora), dentre outros.

segundo Kastrup, associa-se “a potência que a cognição tem de diferir de si mesma e de transpor seus próprios limites” (2007, p.65).

Por sua vez, o termo grupalidade inspira-se inicialmente na reflexão e provocação apresentada pelo texto *Elementos para uma cartografia da grupalidade. O indivíduo, o comum, a comunidade, a multidão*, de Peter Pál Pelbart (2010), que discorre sobre a conformação de grupos sociais na constituição do conceito de comunidade, coletivo. Para isso, Pelbart dialoga com os autores Barusch Espinosa, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Jean-Luc Nancy, dentre outros, para nos ajudar a pensar o grupo, em suas especificidades, como “uma figura não fusional, não unitária, não totalizável, não filialista de comunidade” (PELBART, 2010, p.10), e ainda, pensar comunidade tendo “por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância” (PELBART, 2010, p.5). Somado a isso, há também a proposição de Kastrup (2005) de pensar coletivo como “co-engendramento” da dimensão individual com a dimensão social da realidade na qual se insere.

A construção desta noção de grupalidade se dá por meio de um exercício cartográfico que, como pesquisadora, acompanho participando e observando as transformações do processo em sua imprevisibilidade para gerar as reflexões e proposições aqui levantadas. Faz-se então uma análise-reflexão sobre o que emerge do processo a partir do diálogo com diversos autores que nutrem a fundamentação da própria prática. Assim, estarão presentes nesta pesquisa, além dos autores já citados anteriormente, Suely Rolnik, que nos traz a dimensão da produção da subjetividade que de alguma maneira parece nos ajudar na compreensão dos agenciamentos coletivos na constituição das individuações; Vladimir Safatle e a noção de desamparo e circuito de afetos, que também nos chama a atenção para as forças afetivas que nos mobilizam; Renato Ferracini e Cassiano Quilici, que contribuem com esta pesquisa a partir de seus olhares sobre abordagens de trabalho da (o) atuante cênico no contexto artístico e pedagógico, bem como vários outros que colaboraram com a discussão das ideias aqui apresentadas.

O objetivo do projeto *Aisthesis* compreendeu levantar procedimentos de processo criativo com base no que emergisse do encontro entre os artistas, e posteriormente, entre os artistas e o público, envolvendo mistura de dança, teatro e performance. O modo como esse projeto foi desenvolvido nos permitiu chegar em alguns princípios de prática cênica coletiva, que constituíram o que denominamos de Prática *Aisthesis*, são eles: iniciar sem um “como” já estabelecido; não combinar tarefas específicas a serem realizadas em cada encontro; não estabelecer nenhum tipo de roteiro nem linhas de ações a priori; ser uma prática atemática, e como consequência ser improvisada, sem a intenção de fixar o que surge; deixar-se instaurar

um livre fluxo de ações sem a finalidade de buscar eficiência, buscar unidade ou compor de forma deliberada; tomar o perceber e o agir pelos sentidos como disparadores e mobilizadores do fluxo; respeitar a integridade física e psicológica de pessoas e espaços; e agregar o público como agente inventivo e livre para experimentar junto com os artistas. Francis Wilker, artista participante do projeto, numa tentativa de definição dessa prática, explicita que “são encontros destinados a vivenciar coletivamente fluxos de criação que tem como princípio as noções de percepção pelos sentidos, conexão com o instante, liberdade temática e simultaneidade”.<sup>3</sup>

Para essa pesquisa, consideraremos fluxo não como uma massa que corre em movimento sempre na mesma direção e velocidade, mas como um meio fluido de eventos que contém forças em constante tensão e resistências que modificam seus percursos, velocidades, intensidades.

O gatilho da pesquisa foi acionado pela curiosidade em compreender momentos específicos da improvisação coletiva que ocorreram na Prática *Aisthesis*. Esses momentos se caracterizam pelo encontro dos corpos que gera uma força de empatia, aglutinação e contaminação entre pessoas no espaço-tempo desse coletivo e desdobra-se em cenas, como se elas tivessem sido previamente combinadas e como se todos os envolvidos soubessem exatamente o que fazer. As cenas entravam em uma lógica de composição própria, sem que se precisasse dizer o que fazer e como fazer. Há uma vitalidade expressa nos corpos e no como eles se relacionam. Para chegar a uma compreensão aproximada desses momentos, foi preciso mapear a Prática *Aisthesis*, vivenciando-a e observando-a ao mesmo tempo.

A Prática *Aisthesis* é uma atividade improvisacional que possui afinidades com linhas de trabalhos artísticos cênicos que lidam mais radicalmente com o imprevisível, por não apresentar procedimentos específicos que orientem as atitudes dos atuantes cênicos frente aos elementos recorrentemente trabalhados em técnicas de improvisação, teatro, performance e dança, como o uso do espaço, a orientação de como se portar com o corpo, a definição de roteiros ou programas, a maneira de se relacionar com o tempo, a relação com objetos, com o outro, personagens, texto, tema, dentre outras orientações. Como consequência dessa radicalidade em aceitar o imprevisível de forma deliberada, é impossível descrever como a Prática *Aisthesis* irá acontecer. Dessa forma, mais do que entender o “como” ela acontecia, foi

---

<sup>3</sup> Relato registrado em vídeo em Janeiro de 2015.

importante perceber que elementos estavam presentes na prática coletiva que acionavam atitudes, dinâmicas, relações, fluxos, disponibilidades, curiosidades.

Ao realizar este mapeamento, observei que os princípios da Prática *Aisthesis* geravam o que chamei de *Dinâmicas desestabilizadoras*, que pareceu ser a chama mobilizadora do coletivo, que poderiam estimular reflexões mais aprofundadas sobre os comportamentos, modos de agir, modo de relacionar consigo e com o outro, que afetam a relação com o próprio processo cênico inventivo. Isso me levou a pensar como seriam processos cênicos, artísticos e pedagógicos, quando se abrem para dinâmicas e mecanismos de funcionamento com lógicas que se constroem a partir de não orientações prévias muito específicas, orientações que mais poderiam abrir as possibilidades de compreensão e apreensão destas para atuação, do que aquelas que direcionam o enunciado para que todos possam apreendê-la de maneira mais uniformizada, diretiva, e focada num objetivo a ser perseguido. Uma orientação que mais distrai, desfoca, desorienta, desorganiza. Qual seria o efeito de uma orientação mais distraída de foco, menos orientada em moldes metodológicos tradicionais na trajetória inventiva da (o) atuante cênico?

Práticas, como a proposta em *Aisthesis*, parecem solicitar da (o) atuante cênico uma organização/agenciamento físico-emotivo particular, para que se consiga lidar com os afetos e os diversos estímulos que os envolvem, já que nessa prática não se isola componentes que constituem o trabalho de atuação. Tudo acontece junto em meio a fluidez e trânsito de atravessamentos aleatórios entre diversos componentes. Como os corpos lidam com esses componentes quando se está exposto a uma grande gama de estímulos provenientes de uma grupalidade, onde não se ensina o que selecionar, como se relacionar e o que fazer com o que surge? Como essas dinâmicas podem proporcionar mais autonomia ao atuante cênico e engendrar aproximação de estados de presença, ativação de disponibilidades e da materialidade expressiva inventiva? Como a grupalidade sinaliza aspectos da performatividade que podem ser potencializados, desdobrados, aprimorados, desviados, transformados pelo atuante cênico de maneira a ampliar seu percurso inventivo para zonas de experiências inabituais?

Nesse sentido, optei por utilizar o termo inventivo para pontuar mais enfaticamente o caráter da abordagem de processo, no qual essa pesquisa tem como base. Ou seja, buscar modos de fazer que permitam choques com a matéria (Kastrup, 2007), que permitam desviar do que é dado, torcer pontos de vista, trair o esperado, que permitam fugas das convenções e a vivência de acordos temporários, que permitam a experiência do imprevisível e o acesso à memória, enquanto aquilo que carregamos impregnado em nossos corpos e que pode nutrir outras

matérias inventivas. Isso talvez nos ajudará ou nos aproximará de algumas implicações que essa abordagem pode suscitar na formação e amadurecimento da (o) atuante cênico, no que concerne a maneiras de lidar com a composição e a atuação cênica individual/coletiva, sobretudo, quando experimentadas na Prática *Aisthesis*, tais como o desbravamento de potencialidades da conduta inventiva individual/coletiva; o cultivo de éticas de aproximação pautadas pelo afeto e não pelo contrato; a dessacralização do protagonismo e, em consequência, diluição de poder e controle no processo coletivo cênico, dentre outras que pontuaremos ao longo desta tese.

A proposição de análise e reflexão desta abordagem acontece com o desejo de que se expanda ao contexto pedagógico, não como método, mas como uma atitude aberta de promoção de práticas inventivas. A ideia não é provar que a Prática *Aisthesis* é necessariamente inventiva, mesmo porque, segundo nos afirma Kastrup (2001), a arte já traz consigo a natureza inventiva, mas sim propor um olhar no modo (grupalidade) como ela potencializa a abertura, e como seu enorme espaço de liberdade pode proporcionar a circularidade criativa, no que diz respeito a aprender a aprender. A Prática *Aisthesis*, nesse sentido, poderia se tornar um recurso para expandir pontos de vista sobre a maneira como nos colocamos em processos criativos para a cena. Ela não pretende ensinar especificamente algo, mas pode nos ajudar a aprender como aprendemos.

No projeto *Aisthesis*, a decisão de incluir o público como agente inventivo do processo modificou a maneira de nossos corpos se mobilizarem para o acontecimento cênico. Se só o olhar do outro já modificava nosso estado de cena, o que dizer do contato de seu corpo com os nossos? Este fator também se tornou ferramenta de investigação sobre o processo. Entretanto, a proposta não foi fazer um estudo sobre recepção, mas considerar que a influência do outro, que rompia frequentemente o espaço íntimo de atuação dos artistas envolvidos, teve um peso considerável na detecção de condutas viciadas e no estímulo à criação de outros caminhos de relacionamento não só com o público, mas com o campo experiencial de maneira geral. Como a consciência da (o) atuante cênico em relação ao que o cerca, o desenvolvimento de um senso de oportunidade de uma situação, o grau de entrega para a experiência, a sensibilidade para composição, a habilidade de escuta, a capacidade de oferecer e receber suporte, afetar e ser afetado, poderão ser trabalhados e aprimorados a partir do que se desenha num fazer coletivo de atuação, especialmente quando esse funcionamento de coletivo como grupalidade não fica restrito ao artista, mas se expande ao público?

A partir das questões apontadas, o percurso desta tese se dá em três capítulos. No primeiro capítulo, *Nossos modos de invenção da cena*, apresento o desenvolvimento do projeto

*Aisthesis* como processo cartográfico, e como esse acompanhamento de processo se assume como metodologia da pesquisa, culminando na constituição da Prática *Aisthesis*. Nessa perspectiva, abordaremos também um breve estudo sobre a atenção cartográfica apresentado por Virginia Kastrup, bem como a conexão deste estudo com a Prática *Aisthesis* na constituição da (o) atuante cênico cartógrafo. Além disso, experimento a construção da noção de *Processo coletivo como grupalidade*.

No segundo capítulo, *Fluxos de uma pesquisa aisthesiana*, trago um resumo histórico de minha trajetória artística para em seguida adentrar na análise dos princípios da Prática *Aisthesis*, seus atravessamentos no coletivo à luz das *Dinâmicas desestabilizadoras*, das quais analiso apenas três: Dinâmica de fluxos, Dinâmica do não saber e Dinâmica da relacionalidade. A partir do contorno da Prática *Aisthesis* já delineada, é possível compreender melhor a noção de coletivo como grupalidade que se dá dentro desta proposta apresentada nesta tese.

Em conjunto com as *Dinâmicas desestabilizadoras*, descrevo alguns exercícios, experimentados em meus processos artísticos anteriores, que se refinaram e se firmaram como possíveis excitadores de disponibilidade e de inventividade, auxiliando na compreensão das ideias da Prática *Aisthesis*. Algumas dessas proposições se deram no projeto *Aisthesis* de maneira diluída no processo, sem que fossem colocadas como exercícios específicos direcionados ao desenvolvimento de algo, assim, os próprios participantes entravam nesses modos desestabilizantes, sem muita consciência, para se desprenderem inicialmente de uma intencionalidade, ou para aquecerem os corpos, se provocarem e entrarem num devir de maneira despreziosa, distraída. Estes exercícios foram denominados como segue: *para nada, puxar-empurrar-resistir-aceitar* (utilizaremos aqui na sua forma abreviada - *p.e.r.a*), *muda* e *amálgama*. Os exercícios apontaram curiosidades sobre o acionamento e oscilação de tipos de atenção em ambientes com muita estimulação, sobre a relação com o tempo e o sentimento do tempo como duração num processo do devir, sobre o aparecimento de mecanismos dissonantes que se desdobram em composições, dentre outras. A meu ver, essas proposições intensificam as zonas de instabilidades experimentadas pelos participantes, abrindo possibilidades para atitudes de um fazer inventivo.

O terceiro e último capítulo, *Em atuação: o inventivo como constituidor da Prática Aisthesis*, trago relatos da experiência da Prática *Aisthesis* em contexto pedagógico, e uma reflexão sobre o efeito inventivo dessa prática na atuação e no trabalho sobre si/nós que acontece na relação. Além disso, retomo a discussão sobre o aspecto da invenção, situando-a no contexto da aprendizagem, segundo a concepção adotada por Kastrup (2001). Assim, neste

capítulo, a partir de relatos poetizados como fissuras-pontes de um fazer coletivo, apresento como os exercícios apontados acima dialogavam com a Prática *Aisthesis*. Além dos relatos da Prática<sup>4</sup> com os estudantes, há a seção *Reverberações aisthesianas*, que consiste em *feedbacks* de alguns estudantes participantes da Prática *Aisthesis* um ano após seu acontecimento, e de como essas reverberações absorveram as experiências vividas nos encontros, dentro de seus contextos de atuação.

Embora o terceiro capítulo se atenha mais aos relatos da Prática no contexto pedagógico, a tese, como um todo, é também atravessada de relatos, impressões, divagações e reflexões dos participantes, tanto de maneira escrita, como por meio dos vídeos de registros das Práticas. Com isso, acredito ser possível permitir ao leitor *aisthesiar*, como um atuante à distância, e ter uma noção de como essa Prática ocorre, como as dinâmicas se instalam e que camadas e intensidades de reflexão, sentimentos e vibração ela mobiliza. Com os relatos, é possível entrever como, ao longo dos encontros com os estudantes, um corpo prático-conceitual foi-se delineando. Minha intenção também foi fazer com que os fundamentos, que supostamente poderiam ser iniciados a partir de uma reflexão mais teórica, pudessem ser já explicitados a partir do próprio fazer, do próprio encarnar de ideias e atitudes desse fazer. A intenção de colocar aqui os relatos dos participantes ao longo de toda a tese, foi também no sentido de afirmar meu desejo de elaborá-la carregando sempre um sentimento coletivo dentro de mim, considerando as singularidades que atravessaram esta pesquisa. Os relatos advêm de afetações coletivas que incidem nos próprios pontos de vista de cada participante. Então, nunca estamos sós nesse processo.

Para finalizar, exponho *Considerações em movimento!* – apresentação das conclusões e reflexões desta tese. Mais que conclusões, são mesmo considerações, pois acredito que esta tese, tanto quanto o processo que a gerou, segue num movimento permanente de transformações, de abertura a novos olhares sobre ela. Como transbordamento da tese, trago também, em anexo, cartas, depoimentos e relatos realizados por pessoas que participaram da Prática. Impressões, divagações, e mais reverberações sobre esta Prática.

Para visualização de alguns vídeos que constituem esta tese, o leitor poderá se valer de qualquer aparelho com leitor de *QR code* ou acessar os links disponibilizados. A maior parte dos vídeos e áudios consiste em materiais registrados durante esta pesquisa, que se relacionam ao processo de reflexão dos temas aqui abordados.

---

<sup>4</sup> Quando a palavra prática vier com letra maiúscula sem estar acompanhada do nome *Aisthesis*, refere-se à Prática *Aisthesis*.

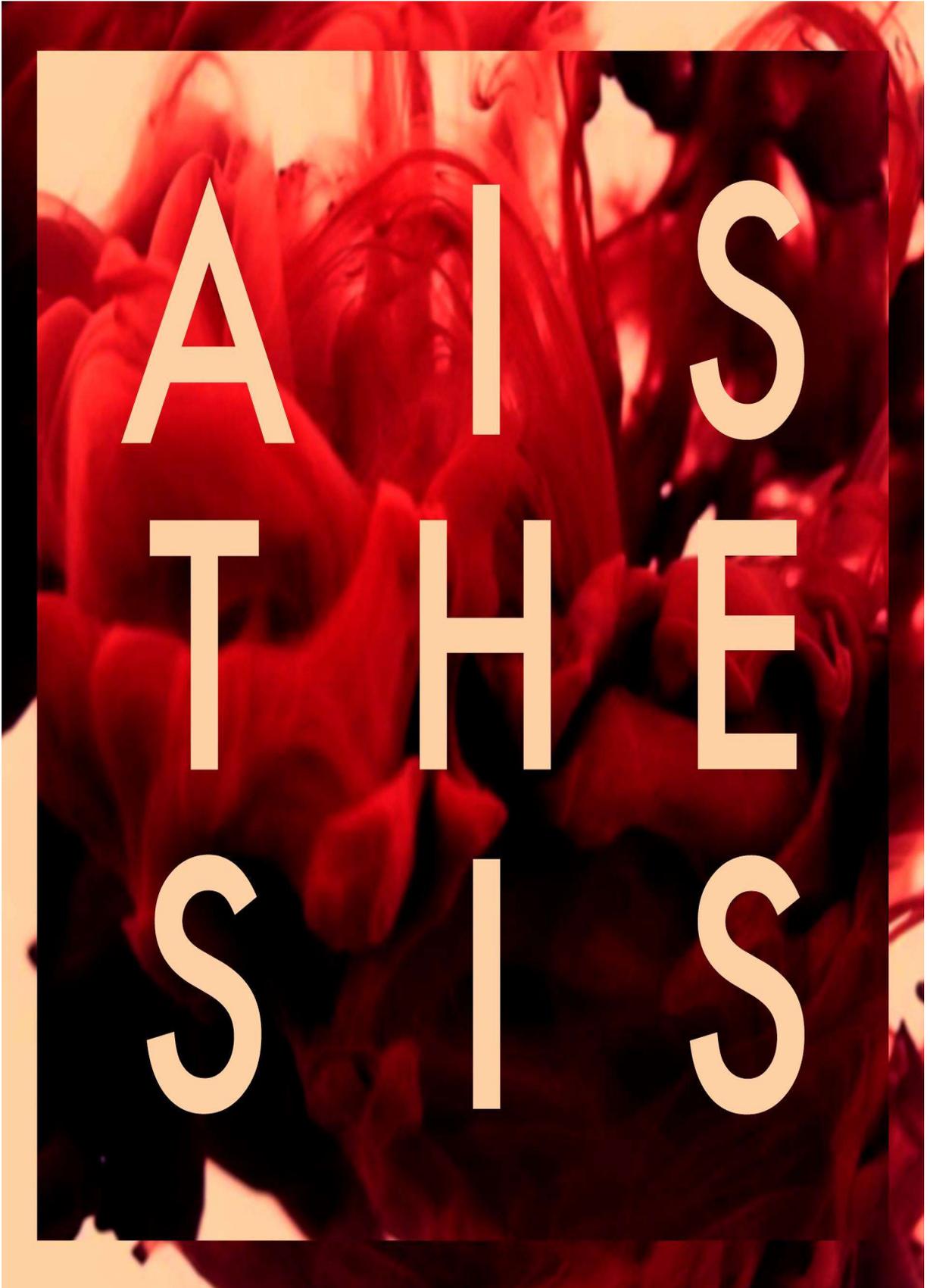


Figura 2 – Arte divulgação Aisthesis, 2014.  
Designer: Luís Gustavo Meneguetti

## Fissura-ponte 1<sup>5</sup>



### Vídeo 1

## *Desmandamentos*<sup>6</sup>

*Tatear na poeira,*

*Levantar a poeira.*

*Dar o tempo do pouso,*

*Dez-mandamentos , desmandamentos, desmandamentos,*

*Sem regras*

*Sem temas*

*Sem geografias*

*Desprotagonizar-se*

*Misturar*

*Desistir*

*Insistir*

*Experimentar só*

*Experimentar com*

*Abrir a fenda no ordinário da vida*

*Mover o corpo, experimentar as materialidades do in/consciente – deixar as associações acontecerem sem querer saber demais. Suar, suar, correr, rolar no chão, soltar a voz a partir da sensação de um órgão. Extravasar sem racionalizar demais,*

*“semquerersaber”*

*num “paranadalindo”.*

---

<sup>5</sup> A concepção da expressão fissura-ponte é a detecção de que fendas se abriam na percepção, ou de que existe ali uma potência de abertura que pode criar pontes para outros mundos.

<sup>6</sup> Esta primeira fissura-ponte consiste num vídeo da Prática *Aisthesis*, intitulado *Desmandamentos*, produzido com imagens de Vinicius Fernandes e Márcia Regina, que fez parte do trabalho de doutoramento realizado na disciplina *Métodos e processos na Arte Contemporânea 2*, ministrada pelo artista, professor doutor Gê Orthof. Narração de um olhar particular sobre processo de criação e método a partir do que a Prática *Aisthesis* provoca, sentidas como reflexões encarnadas. O vídeo *Desmandamentos* também pode ser acessado pelo link <https://youtu.be/bWZkWWiuJm0>

## 1. *AISTHESIS* - NOSSOS MODOS DE INVENÇÃO DA CENA

Neste capítulo trago a descrição do projeto *Aisthesis*, como se deu o que intitulamos Prática *Aisthesis*, como chegamos aos princípios da prática, suas dinâmicas de funcionamento, e como isso reverberou no processo de atuação dos artistas participantes do projeto. Um modo de fazer que interferiu na estética e na ética do processo de cada prática, solicitando uma relação inventiva e direta entre os artistas participantes e artistas e público. Anseio que nesta descrição seja possível entrever o enlaçamento da prática e o percurso metodológico que foi se constituindo, a realização de uma prática artística junto com uma abordagem cartográfica.

A partir de 2014, considerado o início do projeto *Aisthesis*, ocorreram dois momentos de prática cartográfica. Um deles se deu durante a investigação artística como abordagem de processo, sem que houvesse a intenção deliberada de estabelecer a cartografia como metodologia. O próprio processo se transformou numa cartografia. E um segundo momento, exatamente quando do meu ingresso no doutorado em 2016. Percebi que a abordagem de pesquisa a ser adotada não poderia ser de outra forma, senão, também, cartográfica.

A cartografia, segundo o livro *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, organizado pelos autores Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2015), é um conceito elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, e tem se apresentado como um método de pesquisa em investigações sobre processos de produção de subjetividade na psicologia, servindo também ao estudo de processos artísticos cênicos, cuja prática do conhecimento acontece a partir da prática artística.

Na cartografia, no contexto da psicologia, a investigação aborda os temas que emergem das relações que ocorrem num terreno social específico estudado, e dependem delas para se constituir. Há um maior interesse pela produção de dados, mais do que pela coleta de dados já existentes. Suely Rolnik (2016) nos fala que, na cartografia, consideram-se as transformações e a imprevisibilidade do processo, adotando como método mais o acompanhamento deste do que sua interpretação e representação, além de não visar um conjunto de regras aplicáveis. Na análise do processo, a cartografia considera a comunicação que advém de modo multifuncional, na qual a realidade toda se comunica, os eixos se comunicam sem hierarquias.

Observamos uma aproximação do projeto *Aisthesis* com essa metodologia em função de seu funcionamento e o modo de os artistas se colocarem no campo de pesquisa, implicados na produção do conhecimento a partir do próprio fazer. O campo de acontecimento de *Aisthesis*

também decorre das relações entre os artistas/pesquisadores e cada coletivo que se constituiu a partir dos contextos em que a Prática foi mobilizada.

A Prática *Aisthesis*, resultante do projeto *Aisthesis*, é uma atividade improvisacional, que apresenta uma grande abertura para participação, em função de seus princípios não exigirem refinamento de habilidades físicas específicas para sua execução, embora isso não signifique uma facilidade de inserção na atividade, visto que a Prática não fornece direções muito específicas de como seus princípios podem ser executados e, o que, de fato, viabiliza essa participação é o grau de disponibilidade e o desejo para a experiência do improvisado sem muitos norteamentos.

### 1.1 Traços de *Aisthesis*



Figura 3 – Prática *Aisthesis* – Museu da República, 2014.  
Foto: Rayssa Coe

O projeto *Aisthesis*, realizado entre 2014 e 2017, foi elaborado por seis artistas que tinham Brasília como a cidade de origem para desenvolvimento de seus trabalhos artísticos. Édi Oliveira, Francis Wilker, Giselle Rodrigues, Glauber Coradesqui, Jonathan Andrade, Kenias Dias, foram os propositores desse projeto que se desdobrou em duas etapas de realização.



Figura 4 – Integrantes projeto *Aisthesis*, 2014.  
Da esquerda para direita: Glauber Coradesqui, Kenia Dias, Giselle Rodrigues,  
Edi Oliveira, Jonathan Andrade e Francis Wilker.  
Foto: Luís Gustavo Meneguetti

A primeira etapa do projeto *Aisthesis*, financiado pelo edital Rumos Itaú Cultural 2014/2015, teve duração de oito meses e contou com os seis artistas e uma equipe de produção e registro composta por Tatiana Carvalhedeo e Luís Gustavo Meneguetti, respectivamente. Meneguetti foi convidado inicialmente para registrar o processo nesta fase do projeto (2014/2015), mas seu envolvimento foi tal que o consideramos como o sétimo artista do projeto, com participação em todas as etapas realizadas. A segunda etapa, chamada *Fluxos Aisthesis*, teve suporte financeiro do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do Distrito Federal, e foi executada por doze meses, entre 2016 e 2017, e somente Édi Oliveira não fez parte da equipe nesta fase.

O projeto *Aisthesis*, apresentado ao edital Rumos Itaú Cultural, explicita o desejo dos artistas envolvidos de trocar experiências de criação sem a obrigação de que essas trocas resultassem em um espetáculo. O objetivo do projeto traz a seguinte proposta:

[...]investigar, desvendar e estabelecer princípios e procedimentos de processo criativo envolvendo dança, teatro e performance [...] tendo como base a noção dos conceitos de *Aisthesis* – percepção pelos sentidos – e a noção de *Eficácia* concebido pela tradição oriental. [...] a ideia é elaborar uma gama de procedimentos de criação a partir de um processo aberto que não se pautará, a princípio, por um tema específico e pré-determinado como linha condutora de pesquisa, mas que se permitirá, ao contrário, total liberdade temática (ou até mesmo ausência temática) no intuito de construir um espaço amplo de provocação para o exercício do sensível, da percepção do que vai ocorrendo

no espaço/tempo da criação, e da melhor apropriação do material espontâneo surgido durante a execução de tais procedimentos[...]<sup>7</sup>

Os seis artistas nunca haviam trabalhado juntos como coletivo. Mais do que estabelecer trocas de modos de criar, a vontade era subverter nossos hábitos, arriscar em territórios pouco conhecidos para cada um de nós, lançar outros olhares e abordagens que revigorassem e enriquecessem nosso próprio fazer. Queríamos habitar um estado fora de nossos modos comuns de sentir, de criar, de viver. Queríamos talvez, inventar.

O conceito de invenção, como apontado na introdução desta tese, segundo Kastrup (2007), se difere do de criação, pois invenção está vinculada a ideia de experiência de problematização e não solução de problemas dados. A autora faz uma crítica às teorias cognitivas modernas que consideram a criatividade como um aspecto dependente da inteligência, na qual inteligência define-se “como uma capacidade múltipla de lidar com problemas, onde a criatividade ou a divergência comparece como um de seus fatores” (KASTRUP, 2007, p.19). A criatividade, subsumida à inteligência, é entendida como habilidade, desempenho comum a todos e, por isso, passível de treinamento, que se coloca a serviço da solução de problemas já existentes.

Para Kastrup, de acordo com essa visão, observa-se uma restrição da liberdade da função criativa da cognição, que estaria dirigida de forma determinada a resolver problemas específicos, no caso problemas demandados pela sociedade, sem a possibilidade de invenção de novos problemas que pudessem divergir daqueles do interesse social. Logo, a cognição fica conformada como invariante, não suscetível a transformações nem a surpresas, já que opera numa lógica de previsibilidade, repetição e necessidade (Kastrup, 2007) sempre vinculada a uma história já dada. Entretanto, a autora ressalta que a invenção se inscreve numa ontologia do presente em que a consideração do tempo, que comporta a imprevisibilidade, o acaso, a diferença, é fundamental para o processo cognitivo inventivo e que, sem essa consideração, esse processo se configuraria como reconhecimento, reconhecimento do já existente. Assim ela nos coloca: “a invenção implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis. Ela é uma prática de tateio, de experimentação” (KASTRUP, 2007, p.27).

Esta primeira fase do projeto se desenvolveu entre duas cidades, visto que Kenia e Francis residiam em São Paulo. A comunicação entre os núcleos de Brasília e São Paulo se deu

---

<sup>7</sup> Texto do projeto enviado ao edital Rumos Itaú Cultural 2014/2015.

à distância, com trocas via whatsapp, e também por encontros presenciais intensivos de todo o grupo a cada dois meses, alternando a cidade.

Os encontros de cada núcleo aconteciam três vezes por semana, com duração de quatro horas cada. Parte desses encontros ocorriam simultaneamente entre os núcleos, possibilitando trocas em tempo real por meio de imagens, vídeos, textos e áudios permitidos pelo whatsapp<sup>8</sup>. Esta ferramenta acabou por se tornar uma plataforma ágil e arrojada de criação que funcionava para além do espaço-tempo de investigação no estúdio. Por ser uma ferramenta que contém várias mídias de comunicação, nos serviu também como plataforma de registros e trocas das reverberações do processo nas situações cotidianas dos participantes, o que gerou, na rotina pessoal de cada um, uma contaminação intensa das questões levantadas nos encontros.

No início, esses encontros foram realizados prioritariamente entre os artistas integrantes do projeto. Entretanto, a partir de nosso primeiro compartilhamento público oficialmente divulgado na mídia, após três meses de iniciado o projeto, decidimos que todos os encontros entre os artistas estariam também abertos ao público que quisesse comparecer. Os encontros semanais eram informalmente divulgados, via redes sociais, ou mesmo por convites feitos pelos integrantes do projeto a pessoas diversas, amigos e interessados. Fizemos a Prática com mais de 100 pessoas, com 30, com duas, com uma.

A participação do público durante o processo foi fundamental para a descoberta de estratégias de aproximação e para a própria constituição da Prática *Aisthesis*. Como explicitado no projeto, também tínhamos o desejo de encontrar maneiras de aproximação com o público diferentes das tradicionalmente apresentadas na relação cena-público no teatro e na dança, na qual o espectador normalmente se torna a testemunha da cena, com poucas possibilidades de interação mais ativa no evento cênico. De certa forma, nos víamos inclinados a buscar essa aproximação de um jeito mais parecido ao que acontecia em trabalhos cênicos performativos, em que se proporciona maior interatividade entre o público e a obra e artista-público. Entretanto, essa busca de interatividade nos interessou, não só no sentido de como o evento cênico poderia provocar o público a participar de modo mais ativo das experimentações, mas também observar como esse público interferia, em tempo real, no nosso modo de fazer. Da mesma forma, nos interessou saber que relações esse contato mais direto dos afetos entre

---

<sup>8</sup> Mais sobre o uso desta ferramenta como instrumento de criação, ver em DIAS, Kenia e Silva, **Obras em processo nas Artes Cênicas: Estudos dos diários de montagem da peça *Nós do grupo Galpão/MG* e Prática *Aisthesis/DF***. Tese de doutorado, Programa de estudos Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUCSP, 2020.

artistas e público poderiam ser engendradas no processo do evento, bem como a transformação da maneira de os atuantes cênicos se colocarem em atuação.

Um fator que reforçou esse desejo de interação foi o entendimento, a certa altura do processo, de que o próprio processo já se configurava como obra. Inclusive, o nome *Prática Aisthesis* foi de fato adotado após nossos compartilhamentos públicos oficiais e a percepção de que *Aisthesis* não se conformava como espetáculo, nem performance a ser testemunhada pelo espectador, senão uma prática de compartilhamento de momentos de criação cênica em parceria com o público. Por ser uma prática improvisacional, atemática, sem roteiros prévios de realização, percebemos que sua mobilização se dava a partir da instauração de um fluxo aleatório e sem muito controle de ações<sup>9</sup>, que gerava materiais e possibilidades cênicas diversas. Entretanto, esses materiais não eram necessariamente retomados nos encontros seguintes. Mais do que atuar o fixo, começou a nos interessar sentir os fluxos, que proporcionavam tocar determinados estados e intensidades de atuação. Esse funcionamento parecia imprimir dinâmicas peculiares que ressoavam sobre nosso modo de agir, de mover no espaço, de relacionar com as multiplicidades ali postas, permitindo atuar *encenações do instante*, com possibilidades composicionais que eram disparadas e desconstruídas. Essa maneira de se colocar em criação se tornou o próprio evento a ser compartilhado e experimentado com o público em tempo real. Nesse sentido, a *Prática Aisthesis* é uma obra que se constitui em tempo real e sempre movente. Um processo-obra.

Ao longo do processo, relacionamos a expressão *encenação do instante*, termo inventado por Francis Wilker, aos momentos em que ocorreram composições momentâneas de estruturas, aparecimento de contracenias, de narrativas, e combinações de elementos que convergiam, se compunham num instante e que em seguida desapareciam. Por exemplo, a convergência do acontecimento aleatório e simultâneo de uma música que toca, com um desenho de luz delineado no chão a partir do sol que bate na janela, uma pessoa dançando naquele feixe de luz ao mesmo tempo que um texto é falado por alguém, direcionado a uma outra pessoa. Paralelamente, alguém corre pelo espaço pirateando algumas palavras desse texto que está sendo dito pelo outro. A ocorrência de cada elemento no espaço-tempo parece se convergir, resultando numa composição. Suas potências virtuais parecem se concretizar, criando uma intensidade cênica que pode possibilitar a construção de múltiplos sentidos.

---

<sup>9</sup> Ação, no contexto dessa pesquisa, é considerada como qualquer movimento que faça vibrar o espaço.

A *encenação do instante* parece se dar no momento em que a atenção dos participantes se intensifica, adensando a atmosfera relacional entre eles, a atenção se põe mais concentrada, mais focada a interesses diversos que se comunicam. Os atuantes parecem atraídos por um entusiasmo comum, que se direciona a uma construção cênica conjunta, pois conjuntamente aparece um interesse em prolongar uma potência vislumbrada na situação presente.

A noção de instante aqui pode ser concebida tomando emprestado a definição do filósofo Etienne Souriau, nas palavras de Lapoujade (2017), como sendo *o tempo virtual* onde se sente o algo mais da realidade. Lapoujade assim coloca:

O instante é o tempo, ou melhor, o entretempo dos acontecimentos. Imaginemos o curso do tempo como um corredor ao longo do qual os instantes seriam portas, cada uma se abrindo para outro mundo; entrevemos uma perfeição, sentimos um algo mais de realidade [...] É um ápice existencial, um agulhão lúcido que atravessa o existente. [...] esses instantes têm um papel decisivo, eles afetam os psiquismos que se abrem para outras perspectivas. (LAPOUJADE, 2017, p.64)

Logo, a *encenação do instante* poderia ser vista também como uma tensão que se apresenta entre o real e o virtual, que se expressa e se materializa, com uma certa destreza e maestria, na conjugação dos gestos, ações, ritmo, afetações, relação, desembocando numa espetacularidade. Parece haver uma conjugação lúcida, consciente e atenta entre elementos que se compõem. A espetacularidade a que me refiro é algo que começa a acontecer intencionalmente, e está relacionada a dimensão da poesia e da imaginação, que nos desloca para outras dimensões de mundo. Assim, a espetacularidade se diferencia da simples vivência de uma experiência, pois tem a possibilidade de dilatar o instante, prolongá-lo, realçando pormenores estéticos, éticos, do gesto-pensamento e, de alguma maneira, ao querer se mostrar de forma consciente ao outro, se oferece propositadamente e sabe que está sendo vista. Embora esta espetacularidade possa ocorrer na Prática *Aisthesis*, seu acontecimento não está necessariamente garantido, mas também não há uma busca desenfreada por ela.

Esta concentração lúcida de atenção conjunta e simultânea na *encenação do instante* pode ocorrer com mais facilidade, frequência e precisão, quando atuantes cênicos mais experientes em atuação participam da Prática *Aisthesis*, uma vez que supostamente manejam e percebem de maneira mais eficiente os aspectos que envolvem o ofício da atuação, tais como a capacidade de escuta e observação, a noção espacial, a percepção do outro, o ritmo, o domínio do corpo, das ações, dos afetos circundantes e a relação desses aspectos. Entretanto, presumo que possuir técnicas de cena não necessariamente garante ao atuante que a *encenação do instante* ocorra. Para que isso ocorra, o próprio evento solicita do atuante a disponibilidade para

o risco das surpresas, a capacidade de desapego de protagonismos e de hábitos recorrentes, a capacidade de dissolver expectativas e dar espaço para que as coisas sejam, para que assim se possa talvez deslizar em proveito dos fluxos do presente. Solicita-se um agenciamento desses aspectos a partir de uma sensibilidade de intuir o visível e o invisível que os envolve, degustando o que surge no momento, sem que a necessidade e o desejo se imponham de maneira autoritária. Quilici (2015) nos lembra que:

Podemos chamar a percepção do instante essa experiência do tempo isenta dos enredamentos nas narrativas do passado e das promessas de um porvir. Não devemos nos enganar que ela se ofereça facilmente a nossa vivência imediata. Pelo contrário, ela exige uma rigorosa desconstrução de hábitos perceptivos profundamente arraigados, que traduzem o nosso ressentimento contra o passar de todos os fenômenos, a nossa inabilidade em lidar com isso. (2015, p.39)

É possível que tal assertiva possibilite a configuração de contornos e formas da cena.

Entendo esse agenciamento nos termos que Deleuze coloca, como relação de “cofuncionamento, a simpatia, a simbiose” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.43) de corpos heterogêneos. Agenciar é “estar no meio de uma linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior” (ibidem, p.44). O agenciamento também é explicitado por Kastrup e Barros, como, “composição de corpos envolvendo afecção mútua” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.57).

A partir da percepção de manter o processo como relação constante com o instante (tempo-espço, realidade), nos pareceu contraditório esperar que a Prática *Aisthesis* resultasse em cenas mais estruturadas, repetíveis e passíveis de serem mostradas ao público numa situação reservada exclusivamente para isso. Dessa maneira, acreditamos que seria mais coerente o público ter acesso ao processo-obra em qualquer momento de realização dos encontros pelos artistas, o que poderia facilitar também sua inserção no processo, não só como testemunha, mas especialmente como atuante, podendo interferir, inventar, experimentar junto com os artistas.

A relação com o público demandou uma série de tentativas de aproximação, visto que não queríamos impor uma necessidade absoluta de sua participação como atuante. A ideia era propiciar, com a Prática *Aisthesis*, um ambiente de livre trânsito, que pudesse encorajar a todos os participantes do encontro, via atração voluntária e não obrigação, a experimentar a construção poética conjuntamente. O público poderia tanto estar ali como observador, como também poderia inventar o que lhe desse vontade. Ao longo do processo detectamos maneiras

de nos acercarmos do público. Segundo exposto em nosso livreto<sup>10</sup>, nossos tipos de abordagem foram as seguintes:

- . demanda deliberada ou abordagem direta: dirige-se ao público, oferecendo possibilidade concreta de interação ou convidando-o para tal.
- . demanda não deliberada ou abordagem indireta: constrói-se um contexto de interação, sem, contudo, supor ou oferecer propriamente um espaço para que o público entre ou intervenha. (ANDRADE et al., 2015, p.66)

E ainda, a partir dessas observações, listamos as ações e ocorrências que facilitaram a aproximação com o público, tais como:

Uso e compartilhamento de objetos; conversas ou abordagem verbal (perguntas, compartilhamento de narrativa, diálogo, etc.); diluição do espaço entre plateia e artista e rompimento da configuração espacial habitual; abordagem física ao espectador (coreografias coletivas, duetos, movimentação funcional, etc.); criação de espaço de aconchego e afetividade; centralização de atenção e foco às propostas espontâneas do público; utilização de suportes tecnológicos; jogos codificados pela repetição (repetições verbais, percussivas, físicas); pirataria das ações do público; intenção de abordagens – qualidade de relação com público – texturas (suave, agressiva, afetuosa). (ANDRADE et al., 2015, p.67)

A utilização do termo *encontro* em vez de *ensaio* deve-se à diferença estrutural e de abordagem dessas duas instâncias no contexto de *Aisthesis*. Na atividade artística, especialmente no teatro e na dança, para nós, o termo *ensaio* muitas vezes está associado a um espaço e tempo destinados à investigação, pesquisa, experimentação vinculada a uma maneira de desenvolvimento das atividades que são organizadas com o intuito de possibilitar repetição ou tentativa de fixação de algo, ou mesmo colocar em prática algo anteriormente planejado, elaborado e direcionado para um fim mais ou menos esperado, um produto cênico finalizado. *Ensaio*, segundo o *Dicionário de Teatro de Patrice Pavis* (2008), é uma atividade preparatória do espetáculo, que envolve repetição e também “experimentação e de teste antes da adoção da solução definitiva” (PAVIS, 2008, p.129). Ou seja, há uma solução a ser alcançada que implica uma operação anterior de elaboração, seleção, fixação de materiais ao longo do processo. Se nosso desejo inicial é lidar com as situações em tempo real, em que não há a preocupação de fixação de materiais, e as soluções são sempre temporárias e mutáveis em função do fluxo, a noção de ensaio soa estranha em função do termo nos remeter a um modo de fazer, cujo encontro visa, em primeira mão, a estruturação do conjunto de elementos que ali se apresentam. Por esse motivo, entendemos que o termo *encontro* nos coube melhor. Logo, ao falarmos da Prática *Aisthesis*, o encontro relaciona-se ao evento que acontece e suas múltiplas conexões

---

<sup>10</sup> O livreto encontra-se anexo a esta tese.

entre os elementos que dele participa. Podemos inserir também a ideia de encontro a partir da consideração desse evento coletivo como grupalidade<sup>11</sup> que se dá como campo de afecções entre os corpos que se compõem e se decompõem de acordo com o grau de abertura a essas afecções.



Figura 5 - Prática *Aisthesis* – Museu da República, 2014.  
Foto: Diego Bresani

A primeira fase do projeto culminou no delineamento da Prática *Aisthesis* e na produção de uma instalação performática intitulada *Aisthesis*. Essa instalação consistiu na realização de um evento que comportava um conjunto de atividades que se davam num mesmo espaço e que tinha como proposta compartilhar com o público não só o momento da mobilização da Prática *Aisthesis* mas também apresentar os materiais resultantes de toda a pesquisa realizada. Assim, a instalação *Aisthesis* era constituída das seguintes atividades: mobilização da Prática *Aisthesis* com o público, exposição de fotografias<sup>12</sup>, uma mostra de vídeos do processo que envolvia um documentário e vídeos curtos de nossos encontros, além de exposição de um painel com escritas dos cadernos de criação dos participantes e a apresentação de uma leitura dramática do material registrado em whatsapp<sup>13</sup>. Cada atividade se dava em momentos específicos, embora

<sup>11</sup> Falaremos sobre grupalidade mais adiante.

<sup>12</sup> Os fotógrafos convidados foram Diego Bresani, Rafaelly Godoy, Rayssa Coe, Thiago Sabino, todos de Brasília.

<sup>13</sup> Ao verificarmos o material registrado no whatsapp, percebemos que o percurso do processo estava todo ali, entremeado de questões da vida pessoal de cada integrante e das inquietações artísticas. Isso resultou num roteiro para uma leitura dramática dinâmica que continha apresentação dos vídeos, áudios, fotos e textos compartilhados por esta ferramenta.

ocorressem no mesmo espaço. O público era convidado a participar dessa programação, com duração de três a quatro horas. Às vezes, essas atividades eram divididas em dois dias de evento.



Figura 6 – Leitura dramática do whatsapp realizada em Lisboa, 2017.  
Foto: Luís Gustavo Meneguetti

Além dessa programação, havia uma grande abertura para agregar novas atividades, dependendo do espaço físico, perfil de público e disponibilidade de tempo de ocupação de cada espaço, como foi o caso das sessões que realizamos no Espaço do Itaú Cultural em São Paulo, onde ocorreu também uma roda de debates com jornalistas, artistas e acadêmicos<sup>14</sup>. Da mesma forma, na Caixa Cênica, em Brasília, realizamos um encontro com grupos e artistas locais para uma conversa sobre residências artísticas<sup>15</sup>.

Nos eventos públicos, divulgados na mídia, redes sociais e jornais, já na fase de conclusão dessa primeira etapa, preparávamos os espaços utilizando vários objetos que se dispunham de acordo com cada local. Grande parte dos objetos selecionados foram escolhidos por um dia terem feito parte de nossas Práticas de maneira totalmente aleatória, sem que combinássemos. Muitas vezes esses objetos se encontravam no espaço onde realizávamos os encontros. Entretanto, outros objetos também foram agregados, para que o ambiente se tornasse

<sup>14</sup> Participaram desta atividade dra. Cecília Sales (PUC/SP), dra. Maria Beatriz de Medeiros (UnB), dra. Maria Lúcia Pupo (USP), dra. Cássia Navas (UNICAMP), Maria Eugênia de Menezes (jornalista, SP), Valmir Santos (jornalista, SP).

<sup>15</sup> Participaram desta programação: a artista visual e professora doutora da UnB, Karina Dias, as atrizes e diretoras Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro, doutoras e professoras da UnB e integrantes do grupo Teatro do Instante, bem como, o diretor e professor de teatro Hugo Rodas.

aconchegante e convidativo, e alguns apareciam trazidos pelo público. O conjunto de materiais utilizados era composto de um aparelho de som, disponível para usos de todos, inclusive para o público, abajures espalhados, canetas coloridas, bancos, cadeiras, etc. As cadeiras eram colocadas de maneira aleatória, ou mesmo empilhadas, com o propósito de não desenhar demasiadamente a geografia espacial, para dar liberdade de escolha ao público de onde se posicionar, de sentar ou não na cadeira, ou utilizá-la com outras possibilidades. Além disso, papéis coloridos contendo frases sobre o processo e outras que sugeriam um convite à participação eram espalhados pelo espaço, no chão, pendurados nos objetos ou colados num grande painel. O painel foi construído de forma a permitir que o público também pudesse preenchê-lo com as próprias frases. Algumas vezes tapetes e almofadas eram espalhados no espaço, além de livros de literatura, filosofia, artes, dentre outros. Entretanto, ocorreram outros tantos encontros sem nenhum objeto, espaço completamente nu, como quando realizamos a Prática em salas de aulas e pátios de escolas.

Todo o material produzido foi registrado constantemente em filmagens, escritas em diários de criação de cada participante, blog do projeto, fotografias e áudios. Os registros não se limitaram a descrição do já vivido, a um mero registro de informações, imagens e falas, mas eram realizados como uma tomada constante de um modo de fazer em experiência e dentro dela. O registro também era a possibilidade de se colocar em estado de afetação pelo presente e invocar fluxos menos racionalizantes, que muitas vezes a Prática provocava. Com todo esse arquivo produzimos o livreto intitulado *Aisthesis*, que relata a trajetória da pesquisa, bem como um documentário sobre o processo, que poderá ser acessado pelo QRcode a seguir:



[Vídeo 2. Documentário \*Aisthesis\*<sup>16</sup>.](#)

O projeto Fluxos *Aisthesis*, segunda etapa de nossas investigações, trouxe a proposta de realizar a instalação *Aisthesis* nas cidades de Lisboa e Porto, em Portugal. Intitulada Ocupação Fluxos *Aisthesis*, a instalação seguiu o mesmo formato de atividades realizado na primeira fase. Nesta segunda etapa, o projeto realizou uma residência dos artistas com a coreógrafa portuguesa

---

<sup>16</sup> Acesso também pelo link [https://www.youtube.com/watch?v=V8o\\_nnnD22g&t=19s](https://www.youtube.com/watch?v=V8o_nnnD22g&t=19s). Caso queira saber mais sobre o projeto, pelo Facebook, link <https://www.facebook.com/plataformaisthesis?fref=ts> blog <https://plataformaisthesis.wordpress.com/>

Vera Mantero, com duração de um mês, em Lisboa. Além da residência, desenvolvemos ações formativas com professores e estudantes de escolas públicas do Distrito Federal.

Nesta fase, com os artistas participantes compreendendo melhor o funcionamento da Prática *Aisthesis*, surge o desejo de aprofundá-la numa perspectiva de construção dramatúrgica. Como, a partir da Prática *Aisthesis*, poderíamos chegar a um espetáculo com formato cênico que permitisse misturar estruturas de composições mais marcadas, com as encenações dos instantes advindas do funcionamento de *Aisthesis*? Nossa residência com Mantero foi conduzida em parte com esse direcionamento.

As ações formativas foram propostas em função da curiosidade em saber como essa prática artística poderia ser mobilizada numa perspectiva mais pedagógica. Com esse intuito, elaboramos uma oficina para professores de artes da rede pública de ensino do Distrito Federal em parceria com a Escola de aperfeiçoamento de professores da educação – EAPE. A oficina, ministrada durante quatro meses, teve um total de 40 horas, com encontros semanais de três horas, que objetivaram sensibilizar os professores a experimentar noções de escuta, presença, fluxo de criação na oralidade e corporalidade, por meio da vivência dos princípios da Prática *Aisthesis*. Como complementação desta proposta, realizamos um encontro da Prática para estudantes de quatro escolas<sup>17</sup>, nas quais esses professores atuavam.

Esta fase foi finalizada no dia 2 de setembro de 2017, no espaço Caixa Cênica, com uma atividade de 5 horas de duração aberta ao público, que incluiu a instalação *Aisthesis*, intitulada *Habitação Aisthesis*. Além disso, houve um almoço/compartilhamento/debate preparado pelos artistas com a participação de grupos, estudantes e artistas das artes de Brasília.

---

<sup>17</sup> A Prática *Aisthesis* foi realizada nas seguintes escolas: CAIC/UNESCO de São Sebastião, com 22 alunos do ensino fundamental, dia 09.10.2016; Centro de Educação infantil 1 de São Sebastião, com alunos do ensino básico, dia 08.11.2016; Centro de ensino especial 2 da Asa Sul, com alunos com necessidades especiais, 29.08.2017; Centro Educacional 2 de Sobradinho.com 40 alunos do ensino médio, dia 30.08.2017.



Figura 7 – Prática *Aisthesis* com professores e em escolas públicas do DF, 2016.  
Fotos: o grupo.

Como o interesse desta tese se volta ao trabalho da (o) atuante cênico, não me atarei, nesta fase, à discussão das possibilidades de construção dramatúrgica a partir da Prática *Aisthesis*. Neste capítulo darei ênfase à primeira fase do projeto, que marcou a constituição da Prática *Aisthesis*. Entretanto, a segunda etapa e os desdobramentos que realizei posteriormente, de maneira mais independente, serão também mencionados na medida de sua necessidade.

## 1.2 *Aisthesis* – um percurso cartográfico

O encontro inicial prático da primeira fase do projeto ocorreu no dia 28 de agosto de 2014, no estúdiocitacrepesSP – ateliê de som e movimento, na cidade de São Paulo, e contou com a presença dos seis artistas e a equipe de filmagem composta de três pessoas<sup>18</sup>. Tivemos três dias intensivos para dar início ao projeto, já experimentando as ideias lançadas, com os corpos em atividade cênica. Até este momento havíamos feito apenas duas reuniões presenciais

<sup>18</sup> Luís Gustavo Meneguetti (designer e vídeo maker), Mariela Lamberti (assistente de vídeo), Mako (vídeo maker)

em Brasília para elaboração do projeto para o edital Rumos, no qual ajustes e finalização deste foram executados via e-mails e por conversas de whatsapp.

Neste encontro ainda não sabíamos como se daria o processo, e de como levantaríamos procedimentos de criação sem um norte muito definido de ações, já que este foi o primeiro desafio, partir de nenhuma proposta de planejamento específico formulado a priori. A ideia era deixar que as ações emergissem dos encontros, o que causou um certo estranhamento sobre como começar.

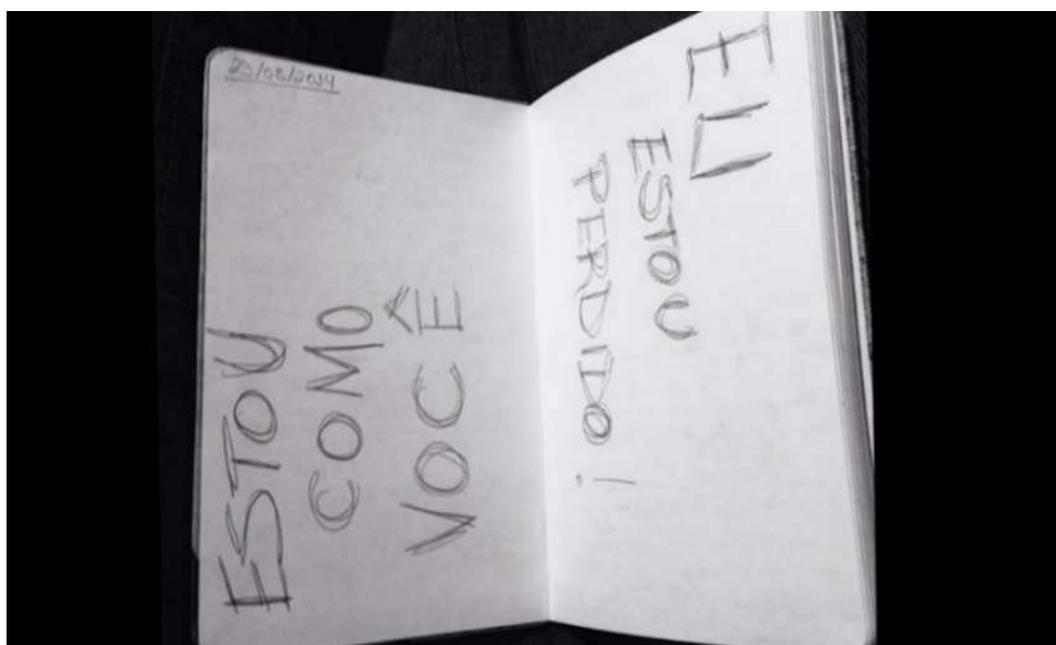


Figura 8 - Diário de criação de Francis Wilker, 2014.  
Foto: o grupo

- Mas, o que a gente faz no encontro?
- Primeiro a gente chega no local combinado. E lá a gente vê o que acontece!
- Tem que levar alguma coisa?
- Não vamos combinar. Apenas que estejamos lá na hora marcada.
- Mas o patrocinador estará presente!
- Vamos arriscar?<sup>19</sup>

*O primeiro encontro lá em São Paulo eu saí da minha casa, botei uma roupinha mais pra “zupi zupi” né? deitar no chão...Aí fui. Quando eu cheguei na porta do estúdio eu falei: “caralho!”, é a primeira vez que eu tô indo para uma coisa que lembra teatro, e que lembra essa relação de ter público...e eu não sei o que eu vou fazer, porque eu falei “gente, não tem uma coisa que a gente falou **vai ser assim**”. Não tinha um tema, não tinha um texto, não tinha um roteiro de ações, não tinha nada. Aí ali pra mim foi uma primeira descoberta, eu acho, desse processo, me deu uma aflição, sabe?<sup>20</sup> (ANDRADE et al., 2015, p.44).*

---

<sup>19</sup> Conversas realizadas por whatsApp antes de começar o projeto, agosto de 2014.

<sup>20</sup> Depoimento de Francis Wilker.

A abordagem de processo do projeto *Aisthesis* constituiu-se uma cartografia pelo modo de funcionamento, a fim de viabilizar o alcance do objetivo inicial proposto no projeto: levantar procedimentos de criação via encontros. Esse funcionamento significou a criação de um plano de experiências entre os próprios pesquisadores artistas e a pesquisa, sem que houvesse uma separação entre eles. O pesquisador, além de se experimentar no interior do processo, é também um produtor do conhecimento. Além disso, a orientação do processo foi se delineando conforme seu acontecimento, como um mapa móvel que se define não pela fixação de uma realidade, mas por seus movimentos. As metas, não detalhadas anteriormente, foram sendo encontradas ao longo de seu curso.

Eduardo Passos, Virginia Kastrup e Liliana da Escóssia (2015) nos colocam um movimento interessante sobre a questão do método em pesquisas cartográficas. Eles indagam o seguinte: como se dá a metodologia de uma pesquisa cartográfica, que faz parte de um sistema acêntrico, se a própria etimologia da palavra metodologia (*metá* = metas, *hódos* = caminhos) já traça de antemão o caminho a ser seguido por metas previamente estabelecidas? Nesse sentido, a cartografia, segundo os autores, realiza uma reversão metodológica que “consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude” (PASSOS, KASTRUP ESCÓSSIA, 2015, p. 10).

Na fase de elaboração do projeto propusemos três livros como sugestão de leitura para os participantes, que dariam a base conceitual para o desenvolvimento de *Aisthesis*, sem que necessariamente tivéssemos que trabalhar seus temas com exclusividade. Esta base foi norteadada tanto pelo conceito de *aisthesis* – percepção pelos sentidos, especialmente trazido pelo livro *Aisthesis: estética, educação e comunidades*, de Maria Beatriz de Medeiros (2005), quanto pela noção de efeito de presença, apresentada por Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), bem como pela noção de potencial da situação trabalhada a partir do conceito de eficácia, desenvolvido pelo sinólogo François Jullien no livro *Tratado da Eficácia* (1996).

*Aisthesis* para Medeiros, significa “um estar aberto ao mundo, aberto ao sensível do/no mundo e deixar-se contaminar” (2005, p.13). Medeiros, assim como Gumbrecht, reclama um contato com o mundo por meio dos sentidos, das sensações que ele provoca em nós, um modo de conhecer próprio da arte e que contesta a hegemonia da razão sobre as sensações, da interpretação sobre a arte. A ideia de ativar experiências por meio dos sentidos do corpo e das sensações provocadas pelo aguçamento da atenção ao sensório foi um aspecto muito enfatizado nas experimentações do projeto *Aisthesis*, e o nome dado ao projeto já sinalizava esse desejo.

Assim, “os sentidos estão plenos de razão, e a razão só se constrói a partir dos sentidos” (MEDEIROS, 2005, p.28).

Da mesma forma, Gumbrecht (2010) apresenta sua teoria da presença como crítica a hermenêutica e questionamento sobre a concepção de arte como mimese e representação do real, concebendo a experiência estética contemporânea na oscilação e tensão entre os efeitos de presença – a experiência que não se esgota na significação – e os efeitos de sentido – a experiência como significação. O autor questiona se para além da linguagem nos resta possibilidades de experiências que sejam de presença, e rebate se com a emergência do significado, nós estamos não apenas privilegiando determinado modo de ser do nosso tempo, e junto a isso, estamos também amenizando ou deixando de lado outras formas de experiências. Para Gumbrecht, presença e significado se misturam, se dinamizam na experiência estética. Dessa maneira, talvez o fato de na Prática *Aisthesis*, nos valermos de dinâmicas que se desdobram em lógicas caóticas a cada encontro, seja exatamente a necessidade de fugir do condicionamento das significações imediatas para adentrar na experiência dos sentidos (presença) via sensações. Quando me refiro à lógicas caóticas nesta pesquisa, entendo o caótico não como bagunça ou arbitrariedade, mas como constituição de outras lógicas que se diferenciam das que recorrentemente estamos habituados a adotar e que são provenientes de forças entre corpos, e dos afetos e subjetividades dos corpos e nos corpos, do movimento dessas forças que não se tecem na elaboração racional. Para Deleuze, como nos expõe Lapoujade (2017), “lógico não quer dizer racional. [...] um movimento é tão mais lógico quanto mais escapa a toda racionalidade.” (LAPOUJADE, 2017, p.13). Podemos, então, pegar o sentido de caótico segundo esta lógica que resvala das razões.

A noção de *potencial da situação* em *Aisthesis* está conectada ao nosso desafio de lidar com o instante, com o que ocorre no momento, já que este foi outro aspecto sugerido pelo projeto ao propor uma pesquisa atemática. Essa noção é concebida a partir de estudos sobre as estratégias de guerra da China, realizados por François Jullien (1996) para elaboração do conceito de eficácia. O potencial da situação se configura como sendo a natureza favorável de circunstâncias imprevisíveis que aparecem diante de nós e nos orienta para uma meta desejável. Considera-se que um certo potencial já esteja inscrito na situação e que este potencial está destinado por si só a um desenvolvimento. Sendo assim, a ideia é que possamos deixar que esse desenvolvimento ocorra, sem que dependa de nossas ações realizadas exclusivamente em função de obedecer a um planejamento já traçado. Este potencial então se torna a referência orientadora do percurso, ou seja, o percurso estabelece o plano. A atitude de permitir advir o

desenvolvimento deste potencial propõe “aprender a deixar surgir o efeito: não para visá-lo diretamente, mas para envolvê-lo (como consequência): isto é, não para o procurar, mas para o recolher – para o deixar resultar”. (JULLIEN, 1996, p.7). A essa atitude de deixar resultar, poderíamos associar também ao que Cassiano Quilici (informação verbal)<sup>21</sup> e Kastrup (2007) diz a respeito do desenvolvimento de uma certa qualidade de atenção na experiência estética. Para os autores, o desenvolvimento da atenção deveria ir na direção não da captura que tem o objetivo de guardar e ter algo, mas de uma qualidade de atenção para deixar ser, que sugere mais uma entrada em fluxo com o presente, com o que ali se apresenta e flui, nos atravessando.

A concepção de ação eficaz, segundo coloca Jullien (1996), diz respeito ao alcance bem-sucedido de um fim que se procura. Porém, este fim conquistado surge como consequência do processo e dos fatos encadeados em conjunto com o desenvolvimento da realidade. De acordo com o autor, para os chineses o fator fundamental que resultará num fim bem-sucedido está diretamente ligado às ações que são construídas e desenvolvidas durante o processo, e não antes que ele ocorra. Logo, a eficácia emerge da negociação que ocorre entre as ações desenvolvidas e a situação real, que resulta no fim desejado. Segundo Jullien (1996), não há no pensamento chinês:

[...]um mundo de formas ideais, como arquétipos ou puras essências, a separá-lo da realidade e que podem informá-lo; todo o real apresenta-se-lhe como um processo, regulado e contínuo, derivando da única interação dos fatores em jogo (ao mesmo tempo opostos e complementares: os famosos *yin* e *yang*). A ordem não advém pois de um modelo, sobre o qual se possa fixar o olhar e que se aplique às coisas; mas está contido no inteiro do decurso do real, que conduz sobre um modo imanente e do qual assegura a *viabilidade* (de onde resulta o tema omnipresente no pensamento chinês de “caminho”, o *tau*). (JULLIEN, 1996, p.31, grifo do autor).

Para o autor, na lógica baseada em modelo predefinido de ação ocorre que a “prática trai sempre a teoria” (JULLIEN, 1996, p.17), pois ao atuar no real, tentando impor o planejamento traçado, não se consegue eliminar a imprevisibilidade.

Considero que por mais que não tenhamos, como coletivo, realizado discussões mais aprofundadas dos conteúdos de cada livro proposto, os conceitos abordados operaram na prática teoria dos nossos corpos-espacos-tempos-experiências-conhecimentos, convocando abertura ao sensível, ao risco do caos, ao lúdico, ao prazer, ao enfrentamento do sentimento de catástrofe, às sensações em relação permanente com o mundo e a atenção para as singularidades

---

<sup>21</sup> Palestra proferida na 33ª Bienal São Paulo, no dia 09 de junho de 2018, pelo professor doutor Cassiano Sydow Quilici, intitulada “Arte como experiência e as qualidades da atenção”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P6UqejzwSIU>

em constantes transformações, como ato de invenção e produção de existência. Como se esse funcionamento mobilizasse os corpos, e os corpos mobilizados é que permitiam esse modo de funcionamento. Como explicita o professor João Adolfo Hansen (informação verbal)<sup>22</sup>, entramos movidos na prática a partir do que ela nos move, “buscando nela uma potência que ela tem de operar fazendo com que eu opere”. O operar envolve sempre a transformação de algo.

---

<sup>22</sup> Entrevista do professor João Adolfo Hansen no canal Fronteiraz 16, no Youtube, em 16 de nov.2017- Poesia e Filosofia hoje - Deleuze Foucault & Guimarães Rosa Beckett, acessado pela página Laboratório de sensibilidades. Disponível em:

<https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2019/02/11/deleuze-foucault-guimaraes-rosa-beckett-13-minutosjoao-adolfo-hansen-ensina-que-nao-ha-nada-a-ensinar-nenhum-conceito-de-todo-um-pensamento-material-nao-materialista-nos-joga-na-materi/>



Figura 9 – Prática *Aisthesis* – IFBrasília para turma de calouros, 2014.  
Foto: Thiago Sabino

*Primeiro é preciso se deixar levar pelo fluxo das coisas. Esse fluxo desmedido, descontrolado, louco. É preciso deixar se penetrar por uma inconsciência, por uma inconsistência, sem querer saber muito. Perceber aos poucos, tatear e desconfiar sempre, mas seguir tateando, aguçando a atenção sobre as recorrências, seus modos de emergência, seus mecanismos de relação com as coisas, e também sobre o inusitado. Sentir. Perceber. Embora sempre diferente, se detecta uma aura (consistência?), um afeto e sentimento sobre aquilo que retorna, de como ele ecoa no músculo e no pensamento, de como ele força o corpo. É na experiência de um fluxo, na apreensão das sensações corporais e sua rota no músculo que talvez se apreenda possibilidades de caminhos inventivos.<sup>23</sup>*

---

<sup>23</sup> Diário de criação de Giselle Rodrigues, 2016.

Em nosso primeiro encontro prático, começamos com uma conversa sobre desejos e expectativas individuais, e de como cada um percebia seu momento profissional e de vida. Após este momento...

...e então?

O que fazer?

Como fazer?

Como não podíamos combinar o que seria feito, uns se levantaram, outros trocaram de roupa, outros começaram a se mover, como que para aquecer o corpo, conversas soltas e cotidianas sobre temas ordinários se davam aleatoriamente. Como num aglomerado de coisas misturadas em movimentos e pausas, intensidades começam a acontecer. Brincadeiras com movimentos e vozes, simultaneidades de situações, manipulação de objetos que se encontram no estúdio, alguém coloca uma música, outro lê um texto, outro só observa, contatos casuais entre duas pessoas, três, o grupo todo, sobreposições. Cada pessoa se entretém com as coisas ao seu redor, de maneira particular, sem buscar nada muito específico, sem buscar nenhum contato proposital que indique uma proposta composicional. E assim várias situações foram se dando, sem que as fabricássemos. Com um tatear intuitivamente cartográfico, observação flutuante, corpos em vibração, as situações começaram a tecer aleatoriamente composições vocais, corporais, espaciais, narrativas, imagens.

De acordo com Passos, Kastrup e Escóssia (2015), a cartografia provém das experiências conjuntas entre pesquisador e pesquisado que se inscreve num plano de forças. Ela não fornece um modelo de investigação, seu procedimento metodológico se constrói caso a caso e dá acesso às paisagens de um processo, com seus acidentes. Segundo os autores, mesmo com características de um processo movente e em constantes transformações, é possível mapear pistas que permitam analisar, discutir, descrever e compartilhar a experiência do cartógrafo. A metodologia segue o fluxo de mudanças, não abrindo mão da imprevisibilidade, sendo seu objetivo “desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente.” (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p.57). Pareceu ser assim o sentimento daqueles primeiros dias.

No segundo e terceiro dia de encontro, já com a presença de público, mantivemos firme o propósito de nada combinar anteriormente. No espaço havia vários livros espalhados, um

microfone<sup>24</sup>, e bancos dispostos de maneira circular, ao redor do que parecia um espaço cênico instituído. Além da equipe dos artistas e videomakers, convidamos o artista sonoro e produtor musical Ricardo Garcia<sup>25</sup> a participar desse encontro. A orientação dada a ele também se pautou na liberdade para experimentar o que ele quisesse e como quisesse. Numa média de 20 pessoas, o público participante era constituído de amigos e familiares convidados a estarem conosco.

Realizar os experimentos sem partir de um modo mais específico de fazer, como havíamos feito no dia anterior, e já com a presença de público, não foi muito confortável. Crise, mas ao mesmo tempo, humor. A sensação de não ter o controle sobre o que ia acontecer nos deixava à flor da pele, e mais atentos ao momento. Além disso, alguns de nós pareciam se esforçar para disfarçar um ligeiro mal-estar cênico, talvez uma aflição interna para que a coisa funcionasse, como se tivéssemos que “ligar” a famosa fé cênica e acionar um estado de presença a qualquer custo. Esbarrávamos constantemente com nossos julgamentos e crenças. Houve tentativas de contato com o público, como a proposta da leitura conjunta de um trecho de um poema de alguns dos livros presentes no espaço, a entrega do caderno de criação dos artistas a alguém, a pergunta a algum participante se gostaria de cantar uma canção junto com um dos artistas, além de outras tentativas que surgiram. As aproximações ainda eram muito diretas, como se jogássemos para o público a responsabilidade de tornar aquele encontro interessante, vivo. Como fazer com que a situação cênica não seja impositiva, quando não se tem a intenção de que ela seja?

Numa situação de improviso, o olhar do outro, do desconhecido, pode nos constranger, nos desnortear, impõe-nos uma obrigação de atender algo. Ou melhor, nós impomos essa função, afinal nas Artes Cênicas pressupõe-se que o artista deve ter algo a oferecer ao seu público. Crises internas parecem se instalar quando há um conflito entre querer atender algo supostamente esperado e controlável a partir do que já se domina, e deixar fluir o desconhecível, não controlável, colocado pelo imprevisível. Rolnik discorre sobre a crise como essa “sensação do irreconhecível, de estranhamento, de perda de sentido” (ROLNIK, 2016, p.50) e que provoca o desabamento do território familiar, do território dominado, faz vibrar nossos corpos, nos colocando em contato com afetos que não conseguem passar em nossa forma de expressão

---

<sup>24</sup> Além de ser um estúdio para investigação de movimento, o estudiofitacrepeSP é também destinado a experimentação sonora. Por isso a existência de microfones no espaço.

<sup>25</sup> Ricardo Garcia coordenador e curador do estudiofitacrepeSP - ateliê de som e movimento em parceria com a diretora e performer Kenia Dias, desenvolve sua pesquisa em arte sonora em diálogo com a música experimental e eletroacústica. É curador do Festival Bigorna - música experimental, e trabalha como diretor de arte e compositor de trilhas sonoras para dança, teatro e performance.

atual, pois não são reconhecíveis e estão desvinculados de uma configuração social fixa, enrijecida, e de códigos sociais que querem sempre canalizar os fluxos.

A necessidade de estabilizar e buscar equilíbrio, alcançar algum controle, parece ser justamente o que intensifica a crise, ativa as vulnerabilidades. Antônio Negri relata que a crise é essa tensão que destrói o ser, mas assinala seu potencial de transformação:

Ora, que o ser seja a tal ponto transformável, em sua totalidade, não se pode compreendê-lo a não ser depois de se ter apreendido o alcance da crise e a possibilidade efetiva de uma destruição do ser que nela se arraiga – uma destruição do ser que não é outra coisa além da conclusão do esforço de controle lógico do mundo. (NEGRI, 2016, p.19)

O aparecimento de configurações relacionais que causam um estranhamento àquilo que conhecemos parece nos fazer duvidar de estruturas referenciais presentes, das quais lutamos para manter, para não fracassar a este propósito. É como se o surgimento da crise criasse a tensão entre uma necessidade fabricada e imposta por nosso sistema de pensamento moderno/contemporâneo, ao retorno à unidade das coisas, e a possibilidade da experiência de algo novo, diferente a nós e de nós, múltiplo. Como se houvesse uma luta para romper a obediência condicionada ao estabelecido. Esse confronto, que é a própria crise, parece abrir espaços de contato com estados de intensidade e vibração da vida despojados de molduras. Tratar as coisas como única possibilidade, no sentido de encerrá-las num modelo que muitas vezes não condiz com o que a experiência vivida está nos solicitando, desconfiar e não se conformar a essa visão, é que, talvez, nos faça torcer o corpo, causar a crise, gerar e potencializar o caos, experimentar a sensação da possibilidade de um fracasso iminente. Os primeiros encontros do processo, especialmente com a presença do público, pareciam provocar essa torção dos corpos.

Ao nos valermos da noção de potencial da situação, apontada por Jullien (1996), como um caminho para alcançar eficácia, percebemos que, no contexto de *Aisthesis*, conquistar eficácia significou então jogar com o que a realidade do momento oferece, lidar com o aqui e agora das situações, permitir adentrar na experiência, desfrutá-la, considerando as imprevisibilidades do percurso e suas forças moventes, como um componente estimulador da inventividade, da capacidade de decisão, escuta, intuição, atenção, desapego, para nos relacionarmos com aquilo que não conhecemos. E isso envolveu lidar com fracassos, sentimentos de erros, derretimento constante de mundos como fatores inevitáveis do percurso, e por isso mesmo necessários à construção de uma outra noção de eficácia. Acredito que nossa eficácia residiu exatamente na aceitação e assimilação do suposto fracasso e erro, na

transformação de pontos de vista viciados por senso comum existente sobre eles como coisa negativa que deve ser eliminada, ignorada, evitada, higienizada. Logo, fracasso e eficácia se diluem no contexto de *Aisthesis* para se tornarem possibilidades para a inventividade. Isso não significa estabelecer uma oposição entre fracasso e eficácia, exatamente porque ambos fazem parte de um mesmo sistema, surgem das relações de um coletivo, mas também não estabelecemos uma relação de causalidade entre eles. Não é que para alcançar eficácia, necessariamente, precisamos que um fracasso ocorra, apenas entendemos que não podemos ignorar a existência desses dois fatores presentes num processo de construção de um conhecimento, especialmente numa pesquisa que se propõe a fluxos e caos, uma vez que ambos fazem parte de uma mesma rede de conexões e de relações no coletivo, do qual, possivelmente, a fricção desses dois componentes intensifica o corpo vibrátil.

De acordo com Rolnik (2016), nossos órgãos do sentido possuem uma dupla capacidade de apreensão do mundo, sendo a primeira correspondente à percepção, que se encontra no nível cortical, e a segunda às sensações, no nível subcortical. A percepção está ligada à maneira como apreendemos as formas do mundo e como atribuímos sentido a elas por meio de representações que assimilamos, ou seja, vincula-se ao nosso mundo representativo. Essa capacidade se associa à história do sujeito e depende dela, do tempo e da linguagem, estabelecendo uma diferenciação entre sujeito e objeto que nos situa e nos permite mover nos mapas de representações presentes. Já a sensação nos permite apreender o plano de forças que nos afeta e que, segundo Rolnik, “o exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem” (ROLNIK, 2016, p.12). A autora nomeou essa capacidade subcortical vinculada às sensações de “corpo vibrátil”, corpo das sensações.

Ana Pais (2018) complementa essa concepção nos colocando que:

O corpo vibrátil (in)define-se por uma extrema vulnerabilidade que é também uma força. Essa vulnerabilidade é, em si, uma prática de escuta do contato com o mundo, das sensações e impressões esculpidas no corpo. (PAIS, 2018, p.138)

A autora cita o estudo do filósofo Brian Massumi (1995) que reforça e esclarece a diferença entre afetos e emoções, sendo os afetos “níveis de intensidades vitais que potencializam a interação com o mundo e, por essa razão, escapam e excedem a qualquer forma e função do organismo” (MASSUMI, 1995, *apud* PAIS, 2018, p.34), forças incapturáveis que circulam no espaço público e assumem uma categoria transpessoal, enquanto as emoções são a “materialização de sensações, localizadas e presentificadas num corpo, que participa de um fluxo de afectos complexos – potencial, virtual.” (PAIS, 2018, p. 34-35). Os afetos não estão

dependentes de “uma posição do sujeito ancorada no tempo, no espaço, em narrativas de continuidade e expectativa” (PAIS, 2018, p.35), e as emoções traduzem os afetos numa experiência qualificada, “capturam-nos em percepções e cognições” (PAIS, 2018, p.34).

Nesse início de processo, embora desconfiados, percebemos a ocorrência de muitas situações inusitadas que nos sinalizaram um caminho estimulante de processo, com tensões e relaxamentos dos contatos que, de alguma maneira, fizeram tremer nossas vulnerabilidades. A situação de não saber como realizar a prática daquele processo nos propiciou a oportunidade de evidenciar nossos constrangimentos de atuação, as fragilidades de nossos domínios ao lidar com as circunstâncias, realçou nossas tendências e hábitos e cutucou nosso grau de abertura às situações. Mais tarde, o não saber se tornou fonte para o desenvolvimento e reflexão sobre o disparador *para nada* que utilizo em outros processos de criação e também como ferramenta pedagógica para inserir os estudantes no lugar do desconhecido, assim como os exercícios *puxa-empurra-aceita-resiste* (p.e.r.a) e o *muda*, este último já utilizado na minha pesquisa de mestrado<sup>26</sup>. Utilizo o termo disparador para aquele procedimento que pode desencadear atitudes diferentes do usual porque ele parece desorientar o hábito.

Como dito anteriormente, não havia desejo de se fixar nem repetir materiais, cenas ou situações, especialmente na primeira etapa de *Aisthesis*, embora alguns temas tenham se repetido, mas não por uma decisão deliberada. Aconteceram recorrências ao acaso, mas sem que se decidisse sobre elas. A não preocupação em fixar a situação em si possibilitou reforçar mais a ordem das sensações do que a preocupação com elaboração de formas. As sensações desencadeadas no corpo a partir do acontecimento de uma situação eram mais fortemente lembradas e, provavelmente, atraíam mais os participantes. O interesse se voltou para apreender as intensidades dessas sensações no corpo, especialmente quando chegava a percepção de uma vitalidade diferenciada dos corpos, expressa na qualidade do tônus<sup>27</sup> dos sentidos e seus efeitos no tônus muscular, vocal, do toque, na intensidade relacional entre os corpos.

A cada encontro realizado, sem combinar previamente procedimentos, fomos assimilando e aprimorando a compreensão de funcionamento do processo, a ativação dos fluxos, o surgimento dos temas em tempo real, o assumir o efêmero das ações e situações de

---

<sup>26</sup> Falaremos sobre estes disparadores no Capítulo 2.

<sup>27</sup> No dicionário *online* Priberam, a definição de tônus é dada da seguinte maneira: (fisiologia) Estado normal de firmeza e elasticidade de um órgão ou de um tecido, ou, o que faz esticar ou pode ser esticado. Acesso pelo site <<https://dicionario.priberam.org>>. De certa maneira, quando faço referência a esse termo quero apontar uma qualidade de tensão ou de intensidade de determinado aspecto ou relação.

maneira mais enfática. Chegamos em cada ambiente observando os lugares, o espaço destinado a realização da Prática, as pessoas, dando início ao processo de conhecer aquela realidade já de maneira prática, às vezes brincando, conversando com o outro ou aquecendo o corpo com algum objeto que se encontrava no espaço. Cada um ia encontrando sua maneira de estar naquele ambiente.

Após cada Prática realizamos rodas de conversas, nas quais os participantes compartilharam impressões, curiosidades, e entre nós repassamos pela experiência tentando recordar momentos marcantes, sentimentos, focos de atenção em determinado aspecto, composições vocais ou corporais disparadas pelos fluxos, temas emergentes, imagens disparatadas. Dessa maneira, mapeamos nossas tendências de atuação, como por exemplo, como cada um abordou as ações, os movimentos, a espacialidade, a relação com outro, a forma de falar, a maneira de colocar um texto em evidência. Ao mesmo tempo trocamos impressões sobre o que de novo pareceu surgir para cada um, o que o coletivo modificou em cada um, sobretudo na maneira de se colocar em situação, se disponibilizar para experimentar possibilidades não muito familiares, tanto no contexto coletivo, quanto no individual. Nessas conversações levantamos questões, que mesmo não trabalhando sobre elas especificamente num próximo encontro, orbitaram na nossa nuvem de questões pessoais e acabaram por ser experimentadas na Prática sem que tivéssemos combinado.



Figura 10 – Roda de conversas – Museu da República, 2014  
Foto: Rayssa Coe

Essa nuvem a que me refiro, em *Aisthesis*, pode constituir o ambiente de possibilidades potenciais, compostas de fragmentos de nossas histórias pessoais, memórias, pensamentos, ideias, intuições, ou até coisas que aparentemente não existem, que podem aparecer como flashes, incompletos, não organizados, não lineares que irrompem nosso fazer. Dessa forma, fomos constituindo a Prática *Aisthesis*.

Muitos procedimentos foram levantados ao longo do projeto e definidos com base na detecção de recorrências de ações, contracenias, comportamentos, situações na dinâmica do coletivo, ou seja, o procedimento se tornou aquilo que se repete, como mecanismos de ação, contato e contágio que ocorrem, sem que haja intenção deliberada, e acabaram por formar um vocabulário daquele coletivo de artistas. Esse vocabulário foi sendo criado com ou sem a presença do público, por meio de recursos, ferramentas e modos que os artistas tendiam a usar durante a Prática.

Embora tenhamos utilizado o termo *procedimentos* para os aspectos abaixo citados, isso não significou tornar seu uso uma regra. Eles poderiam ocorrer ou não, o que dependia de como as situações iam se configurando e, sem que se jogasse uma intenção direcionada, de repente aquele procedimento aparecia como uma possibilidade. A seguir, descrevemos os procedimentos como sendo “estratégias para colocar em prática os princípios” (ANDRADE et al., 2015, p.51-55):

- a) Uso de música – cantar ou colocar uma música mecânica;
- b) Subversão da lógica presente, instaurada ou proposta por outro participante; por exemplo: se todos estão numa mesma velocidade de movimento, alguém propõe uma mudança, ou pausa;
- c) Pirataria da palavra ou do movimento alheio – ação de copiar, do outro, determinada palavra, movimento, percurso espacial, etc.;
- d) Desencadeamento verbal (oral e escrito) – fluxo aleatório de palavras, texto – podendo desdobrar-se em narrativa ficcional, narrativa memorialista/depoimento pessoal, narrativas poéticas, narração de uma ação que gostaria de fazer e não consegue, descrição da situação presente – do que vejo, faço, ou do que o outro faz, descrição do corpo, descrição de paisagens presentes ou imaginadas, descrição da natureza, de sonhos, descrição “notas de rodapé” que informam e contextualizam elementos da cena;

e) Desencadeamento de movimento – ação de dançar ou realizar movimento pelo movimento, coreografia, desfilar, etc.;

f) Contraste de elementos – quando observamos um desencontro entre dois ou mais elementos; por exemplo, ação deslocada de contexto, ação corporal e música, um movimento é realizado num ritmo diferente do proposto pela música, fala rápida e movimento lento;

g) Interação – entre pessoas, objetos, espaço, luz e som, por meio de uso de objetos móveis disponíveis no espaço (bicicleta, livro, aparelho de som, abajur, banco, cadeira), ocupação e aproveitamento do espaço (centro, periferia, dentro, fora), uso do livro como interação com o público e mobilizador de vetores temáticos, mudança da configuração espacial, deslocamento da função do objeto;

h) Esgotamento do instante – insistência e aprofundamento numa ação, interação num fluxo de palavras, num acordo estabelecido no instante;

i) Não insistência – abandono deliberado do elemento, da cena, da relação que surge;

j) Retirada ou recuo sem sair do jogo – possibilidade de parada de fluxo para observação. Essa retirada não é considerada como uma saída da situação, nem do espaço de jogo. Retirar-se significa dar tempo para si, para observação dos próprios comportamentos, dos elementos que estão no espaço, ou observação do corpo, observação do outro, ou simplesmente uma parada para descanso, mas com a perspectiva de se manter aberto as afetações, onde se percebe que se está sendo observado, ou que algo pode acontecer a qualquer instante envolvendo-o novamente no fluxo;

k) Aproveitamento da palavra pelo movimento – realizar movimento estimulado pela palavra – entrar em fluxo de palavras desencadeadas por movimento;

l) Uso de clichês; por exemplo: chorar ouvindo uma música triste;

m) Variação de estados psicofísicos - emotividade, humor, etc.

n) Uso de metáforas;

o) Ser foco e ser rastro – perceber sua participação numa determinada situação que foi colocada em foco, onde as atenções se voltam para essa situação, da qual você pode ser um agente potencializador do momento, ou perceber que mesmo você não sendo o foco daquela situação, você está sempre presente no espaço-tempo como provável influenciador de um todo;

p) Dirigir a cena, fazer comandos, solicitar, sugerir coisas;

q) Procedimento manada – este procedimento foi inicialmente defendido como dispositivo que poderia ser utilizado deliberadamente no encontro quando os artistas sentissem uma energia do público que se tornou demasiado dispersa, então eles decidem se aproximar entre si para realizarem uma ação conjunta com intuito de concentrar a atenção. Dispositivo de controle, que nunca foi utilizado da maneira como foi pensado, como decisão. Esse procedimento acontecia mais como aproveitamento e percepção de que em certo momento poderíamos alargar, dilatar algo que estávamos realizando conjuntamente e que por consequência o foco de atenção de quem estava presente, na prática, se voltou para a situação que estava ocorrendo.

Fica claro que o que apareceu como procedimento, na primeira etapa do projeto, foi fruto daquele coletivo específico, formado de seis artistas profissionais, com experiência de atuação e direção, mais o público. Dessa forma, o que chamamos de procedimento pareceu estar mais associado ao vocabulário de ações e atitudes realizadas pelo coletivo, que tendencialmente ocorreram. Embora fosse visto como procedimento, este vocabulário recorrente foi constantemente colocado em xeque, subvertido, traído, esquecido.

O interessante de *Aisthesis* reside exatamente na sua natureza mutável, onde a dinamização da Prática convoca elementos que se relacionam exclusivamente àquele coletivo que a experimenta. As necessidades do coletivo se anunciam a cada encontro, de acordo com as relações que se constroem entre as diferenças de pessoas, pontos de vista, modos de mover, modos de se colocar no espaço, velocidades, vocabulários gestuais, vocais, etc.

Dessa forma, a Prática *Aisthesis* se configura menos como ferramenta instrumental do que como atitudinal, em que os fatores parecem interferir diretamente no modo de os participantes perceberem o evento, intervindo na atitude em relação às coisas e situações. Nesse sentido, foi preciso exercitar uma atitude de abertura sem julgamentos, experimentar os instantes com atenção cartográfica, investir nas situações. Da mesma maneira, foi preciso aceitar e assimilar o caráter mutável do processo, desistir de dominar, desistir de controlar o momento, aprender a usufruir das intensidades presentes, às vezes reagindo ou agindo, outras esperando, desistindo, antropofagiando para permitir misturas. Esse antropofagiar seria no sentido proposto por Rolnik (2016), de também permitir uma “ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos” (ROLNIK, 2016, p.19).

A partir de uma disponibilidade e abertura de nossas atitudes e de um desprendimento da expectativa de retenção, foram ativados estados de atenção diferenciados, sensíveis, numa oscilação entre focar algo e deixar a atenção livre, sem prender-se demasiadamente em algo mais pontual. Ficamos atentos às circunstâncias, a cavar nas situações o seu potencial de desdobramento e ao mesmo tempo desapegados delas, numa tentativa de permitir que elas fluíssem, como se assim aprendêssemos sobre a intensificação dessa fluidez.



Video 3. Prática *Aisthesis* com estudantes UnB, 2016.<sup>28</sup>

### 1.3 Um (a) atuante cênico cartógrafo?

Nesta seção, a proposta é discorrer sobre aspectos da atitude de um pesquisador cartógrafo na tentativa de demonstrar como a Prática *Aisthesis* pode oferecer um ambiente fértil com potencial para o desenvolvimento dessas atitudes, já que, de alguma forma, a *Prática* convida modos de se colocar na experiência coletiva de investigação segundo o que nos aponta a experiência cartográfica.

De acordo com Suely Rolnik (2016), o cartógrafo não focaliza objetos, pois isso estaria ligado à ideia de já seguir um modelo prescrito, e essa atitude voltada ao modelo estaria afinada com uma política cognitiva realista, uma vez que o pesquisador busca apenas informações já dadas. Para a autora, “o cartógrafo deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a *existencialização*” (ROLNIK, 2016, p. 66, grifo da autora), como maneira de criar fugas do real enquanto representação.

Também Kastrup (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015), em seus estudos sobre a atenção de um cartógrafo, reforça que o funcionamento desta atenção segue a política cognitiva construtivista, pois estaria voltada à descoberta e captura de material. A autora explicita que a política cognitiva se refere a atitude que encarnamos, no sentido de assimilar, de maneira não consciente, a relação que se estabelece com o conhecimento, com o mundo e consigo mesmo,

---

<sup>28</sup> Prática *Aisthesis* realizada com estudantes na Universidade de Brasília. Acessível também pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=vs3CtLYEoal&feature=youtu.be>

e que tomar o mundo como invenção é afirmar que o processo de conhecimento se dá conjuntamente com o agente do conhecimento, incluindo sua experiência e transformação. A autora nos chama a atenção para o como estas posições epistemológicas, realistas ou construtivistas, definem o tipo de investigação desenvolvida perante uma pesquisa, sendo que adotar uma perspectiva realista pode significar um problema para a aprendizagem da atenção de um cartógrafo, uma vez que a atenção flutuante, concentrada e aberta, característica do trabalho do cartógrafo, habitualmente pode ser inibida pela preponderância da atenção seletiva. Por isso, assumir uma política cognitiva construtivista na aprendizagem do funcionamento da atenção do cartógrafo é afirmar o acesso aos elementos processuais do território de investigação, “matérias fluidas, forças tendenciais, linhas em movimento - bem como fragmentos de memória.” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.49)

De acordo com Rolnik (2016), a questão da sensibilidade do cartógrafo na pesquisa cartográfica é colocada como aspecto fundamental, e seus critérios de avaliação do território investigado estão relacionados ao grau de abertura para a vida que cada um se permite no processo, a partir de um olhar extramoral, com princípio flexível a mudanças, pois para o cartógrafo, segundo nos diz a autora, “o que interessa nas situações com as quais lida é o quanto a vida está encontrando canais de efetuação” (ROLNIK, 2016, p.68). Não há um protocolo a ser seguido, senão sua sensibilidade para apreender as tensões favoráveis entre o fluxo e a representação de uma situação, ou comportamento, que se dilui de acordo com o grau de abertura para a vida. A autora nos diz que:

[...] o problema do cartógrafo não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-empírico, mas sim o do vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. (ROLNIK, 2016, p. 66)

O cartógrafo se contamina da desorganização, do caos, do antiprincípio, e se deixa ser atravessado para dar passagem à vida, à sua potência vigorosa e pulsante. Essa é sua regra. Como frisa Rolnik, o cartógrafo “sabe que é sempre em nome da vida, e de sua defesa, que se inventam estratégias, por mais estapafúrdias que sejam” (ROLNIK, 2016, p. 68); nesse sentido, ele deve estar sensível e prudente aos limites do quanto se tolera dessa vertigem de desorientação e reorientação dos afetos causada pela relação de forças inusitadas, do quanto se suporta de “desencantamento das máscaras que estão nos constituindo” (ROLNIK, 2016, p. 68). É possível que o cartógrafo não tenha conhecimento disso, mas seu exercício em torno de liberar afetos e intensidades é constante, mas sempre no sentido de potencializar a vida. Interessa-lhe “descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições

de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender” (ROLNIK, 2016, p. 66), apreender essas intensidades, esses afetos, que vêm de todos os lados, buscando expressão. Na turbulência de *Aisthesis*, de alguma maneira, essa parece ser uma busca, rumo a uma expressão de arte que está sempre a dialogar com a vida viva que constitua realidades.

A tarefa do cartógrafo é então dar expressão a esses afetos desconhecidos de nossa percepção condicionada. Ele deve estar atento às estratégias do desejo atuando no sentido de potencializá-lo, entendendo o desejo como artifício e como movimento de produção da realidade social, que escapa a regimes totalizantes, identitários, referenciais e dados (Rolnik, 2016). Assim, “o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado” (ROLNIK, 2016, p. 65), ele é um devorador de estrangeiros, corpos, ideias, pensamentos.

Em *Aisthesis*, tomamos contato com estímulos de todos os lados, fazendo vibrar os corpos. Nesse sentido, a (o) atuante cênico tateia, espera, observa, entra em fluxo, se observa e se coloca para jogo. Presume-se aí uma atitude cartográfica. Como a Prática sempre acontece num território desconhecido e imprevisível, com espaços e participantes que se modificam a cada encontro proposto, os atuantes cênicos são confrontados a perceber estados de corpos ativados e sensibilizados pelas situações que ocorrem, e de como esses estados podem potencializar o evento cênico e as presenças. Percebe-se que esses estados e o modo como eles são mobilizados e atuados parecem engendrar lógicas de contatos e de atravessamentos de afetos entre artista e público, com intensidades talvez pouco experimentadas em situação de ensaios, ou na ocasião da apresentação de um espetáculo, onde os contatos, as trocas, os atravessamentos estão, na maioria das vezes, já determinados pelos objetivos da situação configurada, pela convenção já produzida de cada evento, pelo que já se espera dele quando as regras estão claras e há um controle da situação. Em situações de imprevisibilidade em que vulnerabilidades afloram, pode ser que fissuras-pontes ocorram. A fissura-ponte, então, pode ser também a possibilidade de abrir fendas no modo representativo de encarar o mundo, criando pontes para mundos inventivos.

Presumo que a Prática *Aisthesis*, por ser um campo livre de experimentação, solicita do atuante ou desenvolve nele, por meio de seus próprios princípios, uma atitude cartográfica, abrindo-lhe a possibilidade de criar outros mundos e dar passagem a afetos não conhecidos. Para o cartógrafo, “todas as estradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (ROLNIK, 2016, p.65), e que a prática cartográfica deve gerar o “espaço de exercício ativo de emergência

de intensidades sem nome; espaço de incubação de novas sensibilidades e de novas línguas ao longo do tempo” (ROLNIK, 2016, p.69).

Em *Aisthesis*, o atuante pode se valer de oportunidades e possibilidades que surgem no percurso, ao mesmo tempo que constrói essas oportunidades como um inventor de instantes, podendo se servir do caos aos clichês, assim como um cartógrafo que “absorve matérias de qualquer procedência”, pois “tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo” (ROLNIK, 2016, p.65).

Assim, como tarefa, o cartógrafo deve:

dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago (ROLNIK, 2016, p.23).

A demanda de uma atitude cartográfica aparentemente acionada pelo funcionamento da Prática *Aisthesis* supõe também o desenvolvimento de uma qualidade de atenção do atuante necessária à atividade cartográfica. A ativação, transformação e refinamento da atenção parece ter se dado neste processo, no calor da Prática. Detectamos esse trabalho sobre a atenção, não só no próprio fazer, mas também a partir das impressões partilhadas nas rodas de conversas, ao término de cada encontro. Ao questionar os artistas participantes do projeto *Aisthesis* sobre como eles entram na Prática, todos apontaram a atenção sensível e aberta como primeira condição de entrada. Édi Oliveira, por exemplo, nos diz que a Prática *Aisthesis* lhe traz uma postura de abertura imediata, no sentido de perceber uma “porosidade de atenção e receptividade para as provocações que vinham de todos os lados e em todos os níveis” (informação pessoal)<sup>29</sup>; entretanto, ele não espera essa atenção se instaurar deliberadamente, apesar de ela se instalar desde o início do processo sem muita intenção de fazê-lo. Oliveira sente que o coletivo também entra com uma certa qualidade de atenção. Kenia Dias, por sua vez, aponta sua entrada com “atenção aos fluxos de criação” (informação pessoal), se deixando levar sem um foco específico, enquanto Jonathan Andrade nos fala de “estar com os sentidos aguçados e em alerta para ressoar com o tempo e o espaço” (informação pessoal). Francis Wilker também nos diz que a Prática gera nele uma percepção ampliada, “parece que convida a uma espécie de conexão, como se eu pudesse começar a mapear, ou ficar atento, sensível às

---

<sup>29</sup> Os relatos a seguir dos artistas do projeto, foram registrados em conversa/entrevista via whatsapp realizada entre os dias 22.04.2019 e 02.06.2019.

possibilidades de pontos de conexão com esses outros jogadores, outros performers” (informação pessoal). No meu caso, também não me apeguei a nada especificamente, ao mesmo tempo que me senti alerta na observação do espaço, das velocidades de cada participante, como se pudesse transitar entre aquilo que vejo distraidamente e momentos de atração por algo, como uma atenção flutuante. A atenção parece vagar em várias direções, às vezes uma atenção relaxada e ao mesmo tempo disponível, e outras vezes mais focada, embora aberta aos atravessamentos diversos.

Passos, Kastrup e Escóssia (2015) confirmam que:

No caso da cartografia, a mera presença no campo da pesquisa expõe o cartógrafo a inúmeros elementos salientes, que parecem convocar a atenção. [...] A abertura da atenção do cartógrafo também não significa que ele deva prestar atenção a tudo o que lhe acomete (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.39).

Vale ressaltar o conceito de atenção flutuante, definido por Sigmund Freud (1969 *apud* KASTRUP, 2012), que se refere ao modo como o psicanalista deveria abordar sua atenção na relação com o analisado, de maneira a suspender a atenção seletiva, que busca objetivamente encontrar algo específico. Essa atenção seletiva já estaria carregada de expectativas de respostas específicas que poderiam omitir a clareza de pontos particulares da análise (Kastrup, 2012). Análogo a este conceito, Kastrup nos apresenta também a noção de atenção suplementar que Henri Bergson (2006a *apud* KASTRUP, 2012) defendeu dentro de um contexto mais voltado à arte e à filosofia, sendo descrita como a percepção do artista, cujo foco não está ligado aos interesses práticos, utilitários da vida cotidiana, mas num mergulho na duração, como se a atenção se desprendesse de um interesse do eu e a observação viria mais por um prazer de encontrar do que pela procura de algo (Kastrup, 2012). Há um deslocamento da atenção funcional para uma atenção suplementar, nomeada por Bergson (2006a *apud* KASTRUP, 2012) de conversão. Para o filósofo, a atenção suplementar pode ser exercitada e educada quando a desabituaamos de focá-la apenas nas exigências e questões práticas que a vida impõe, já que a atenção funcional é a que predomina na nossa relação com o mundo.

Kastrup, (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015) nos apresenta quatro variedades do funcionamento atencional importantes ao trabalho de um cartógrafo: rastreio, toque, pouso e reconhecimento atento. Creio que essas variedades atencionais, de alguma maneira, estiveram presentes ao longo do processo de desenvolvimento do projeto *Aisthesis*, e, acredito que se seguiu um exercício minucioso sobre a atenção quando a Prática *Aisthesis* ganhou corpo e os princípios se delinearam com mais clareza. A atitude de *não saber fazer* que mobilizou a

improvisação, da qual falaremos mais adiante, pode ser um exemplo de como esse aspecto exigiu de nós essas variedades da atenção. Além disso, a coexistência de um tempo e espaço totalmente diverso, múltiplo, com muitas possibilidades, que oferecia a liberdade aos artistas e público para se expressarem, de alguma maneira afetou a qualidade da atenção, passando desde o rastreo como essa atenção inicial de mapeamento do que se tem ao redor, até a atenção mais detalhada, quando o foco de atenção do artista se fecha no contato com algum objeto, ou algo específico ou mesmo com alguém do público, e aquele momento se configura como o instante peculiar, sem que nada ao redor pareça interferir.

De acordo com Kastrup, o rastreo refere-se a um “gesto de varredura do campo” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.40), no qual a meta a ser capturada é sempre móvel, não se sabe como, e nem em que momento ela surgirá. Logo, o cartógrafo assume uma atenção aberta e sem foco, atento a pistas que podem surgir a partir de um acompanhamento das mudanças de posição, velocidade, aceleração e ritmo.

O contato com o público e sua forma de participação no processo também exigiram dos artistas um exercício dessa qualidade de varredura da atenção sobre os acontecimentos, para auxiliar entre uma decisão, uma vontade, e um deixar-se levar pelas situações. A conquista de um estado de atuação, que envolvesse estar no fluxo e se perceber em fluxo, aparentemente estava associada ao desenvolvimento de uma atenção relaxada, desinvestida, mas ao mesmo tempo presente e vigilante ao que pudesse surgir. Atenção ao detalhe, à respiração, às paisagens sonoras, objetos circundantes, pessoas, tudo junto e misturado.

O fato de trabalharmos a atenção despretensiosamente pareceu facilitar um trânsito atencional aos momentos, e ao perceber que focamos ou diluímos o investimento da atenção em algo, a relação com as coisas também pareceu mudar, como se a atenção situasse o corpo mais fortemente naquela relação que se estabelece naquele instante.

Por sua vez, a varredura tem como propósito desenvolver uma atenção movente com características que se aproximam da percepção háptica, a qual, segundo estudo de G. Revesz (1950), apresentado por Kastrup (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015), é um bloco-tátil-sinestésico no qual o tato opera a sensação, “a percepção háptica é formada por movimentos de exploração do campo perceptivo tátil” (ibidem, p.41), e sua estimulação não se limita apenas ao tamanho do estímulo. Entretanto, como nos coloca Kastrup, Deleuze (1981) também atribui essa função háptica a outro órgão sensorial quando compara a função óptica com a háptica. Ao analisar a obra de Francis Bacon, Deleuze, na sua tentativa de subverter o modelo representacional da

pintura antiga para escapar do figurativo, dá ao olho não só sua função visual, mas também a função tátil. Só assim, quando a função óptica rivaliza com a função háptica que é possível eliminar a organização dualista, hierárquica entre figura-fundo, claro-escuro, luz-sombra e também, complementa Kastrup (ibidem, p.41), a organização cognitiva no dualismo sujeito-objeto.

A variedade atencional toque, de acordo com Kastrup (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015), é sentida como uma rápida sensação de que algo acontece e demanda uma atenção. É o que aciona a seleção, pois o ambiente perceptivo alerta para uma mudança, revela uma desestabilização de uma situação, afeta a subjetividade do cartógrafo na sua dimensão de matéria-força que aciona as sensações. Há uma atenção reflexa, na qual os receptores sensoriais se voltam para a fonte de mudança. Para a autora, essa variedade da atenção assume importância fundamental na pesquisa de campo, por possuir múltiplas entradas adotando caminhos diversos para o alcance de um fim determinado (ibidem, p.42).

De outra maneira, o pouso indica uma parada na percepção visual ou qualquer outra, na qual o campo se fecha. Essa variedade assume diferentes intensidades, indo desde a mais focada e detalhada que não se distrai com outros espaços além daquele visado, até o mais panorâmico, capaz de assimilar uma multiplicidade de partes, de conectar elementos que estão próximos e distantes, por meio de movimentos rápidos. E por fim, Kastrup (2015) discorre sobre o reconhecimento atento. Noção formulada por Henri Bergson, na qual obriga o pouso da atenção e demanda da reconfiguração do território, a partir do acesso da percepção a imagens do passado guardadas na memória. Em oposição ao reconhecimento atento, por sua vez, há o reconhecimento automático que estabelece uma relação utilitária com o objeto visando servir-se dele. De acordo com a autora, o reconhecimento atento “tem como característica nos reconduzir ao objeto para destacar seus contornos singulares” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.45)

A partir do que vimos até aqui, considero o projeto *Aisthesis* um processo cartográfico que, de alguma maneira, possibilitou o desenvolvimento da atenção cartográfica de seus participantes, que poderíamos chamá-los de atuantes cartógrafos. O fato de estarmos imersos num campo de imprevisibilidades, intensificado pela ausência e liberdade de procedimentos, sem interesse de estabelecer metas a priori, desencadeou um processo cartográfico, nos forçando a um trabalho particular sobre nossa atenção em relação ao que ocorre no presente. Mesmo que de maneira não muito consciente, foi por meio do desenvolvimento de uma atenção

cartográfica que conseguimos encontrar indicadores, pistas da pesquisa que nos levou ao delineamento da Prática *Aisthesis*.

Observo, a partir dos encontros iniciais desta primeira fase, a presença de aspectos com uma atmosfera desestabilizadora de controle, reforçada pelo imprevisível, como por exemplo: a instauração de um fluxo de ações e movimentos aleatórios, o fato de não sabermos como fazer e o que fazer, o estabelecimento das relações a partir de um desamparo de orientações, disparado pela dinâmica de fluxos, a ausência temática e de roteirizações prévias, além de um aguçamento na percepção das sensações, dos impulsos corporais e afetivos solicitado pelo projeto. Esses aspectos se tornaram então os princípios, aos quais nomeamos de Prática *Aisthesis* e que já foram brevemente mencionados na introdução desta tese. Logo, *Aisthesis* se tornou uma prática improvisacional que pode acolher pessoas com diferentes experiências artísticas. A Prática pode ser vista também como um laboratório cênico em tempo real, que mescla movimento, voz, dança, teatro e performance.

Os princípios apontados em nosso livreto *Aisthesis*, responsáveis por dinamizar e dar contorno à Prática *Aisthesis*, são: 1) Instaurar e sustentar um fluxo de criação contínuo movido pela escuta, liberdade de ação e tempo dilatado; 2) Permanente relação com o instante, sem regras e temas a priori; 3) Fazer escolhas éticas e da sensibilidade; 4) Deixar fluir o contato contínuo com o público; 5) Proporcionar horizontalidade assimétrica entre artistas e público; 6) Ter disponibilidade para o jogo; 7) Ter noção de percepção pelos sentidos (sensações), partilha de sentidos; 8) Proporcionar relação não-funcional com espaço, tempo, pessoas; 9) Ter observação ativa; 10) Respeitar a integridade física e psicológica das pessoas e dos espaços (ANDRADE et al., 2015, p.49-52).

Para além dos procedimentos encontrados no projeto *Aisthesis*, o que pode ter sido mais interessante nesse percurso foi ter chegado a constituição da Prática *Aisthesis* como um sistema de prática artística que possa ser dinamizado em diversos contextos de interesse, sendo que o meu se volta para a abertura dessa prática em ambiente formativo, especialmente com estudantes de Artes Cênicas, como possibilidade de criar diálogos com técnicas e metodologias diversas. Minha curiosidade é verificar como a Prática *Aisthesis* pode colaborar na preparação da (o) atuante cênico via sua experiência coletiva.

A Prática *Aisthesis* revelou as seguintes questões do fazer cênico que atravessam essa pesquisa nos servindo de reflexão sobre o trabalho da (o) atuante cênico e o desenvolvimento de outras abordagens de criação, formação e atuação: 1) O entendimento da obra como

processo, ao invés da obra como resultado final; 2) O redimensionamento das noções de falha, erro, fracasso e funcionalidade cênica, numa tentativa de minimizar julgamento de valores que dificultem o engajamento da atuação em devir, e que possam alienar as experiências inventivas; 3) A reflexão sobre a ética dos encontros, especialmente em situações de improvisação cênica, que no contexto de *Aisthesis* convoca uma liberação das convenções das noções de responsabilidade, cumplicidade, compartilhamento e consideração, que possam escapar a priori da ideia de relação/encontro como contrato capital (Safatle, 2016) ou ao politicamente correto como indutor das ações; 4) O exercício do não protagonismo cênico como ferramenta de encontro com o mínimo, o detalhe e o aparentemente ordinário, que pode abrir espaços de protagonismo para outros agentes do encontro. O não protagonismo como lugar de escuta, de observação, disponibilidade e manutenção de estado de cena. Um demorar-se no espaço-tempo a partir do não-agir, do aguardar que a situação que esteja envolvido oriente a ação; 5) A tomada da noção de composição como emergente do senso de oportunidade (Jullien, 1996) dos fluxos de criação e da percepção de um potencial da situação presente no encontro; 6) A potencialização das forças como meio gerador do caos, das crises e da lógica da catástrofe, que pode funcionar como revelador de tendências, incentivador de fugas a essas tendências, intensificador de estados de presença. Ao considerar o foco do trabalho da (o) atuante cênico a partir do processo coletivo como grupalidade, como essa questão pode afetar o fazer artístico da (o) atuante cênico em seu processo de formação e amadurecimento artístico, com vistas à abertura de uma nova arena de experimentações cênicas inventivas?

A atmosfera desestabilizadora desencadeada pelos princípios, no meu ponto de vista, foi o que manteve o coletivo em constante estado de vibração, pelo fato de seu funcionamento colocar em questão nosso modo de lidar com a realidade ao redor, nossas dicotomias, pré-conceitos, crenças, hábitos, obstáculos que impomos a nós mesmos em função do que nos cerca como já estabelecido. Fez parte dessa atmosfera desestabilizadora a evidência da hesitação, da dúvida, da vulnerabilidade. Estes aspectos observados me levaram a defender o que chamo de coletivo como grupalidade, que veremos a seguir.

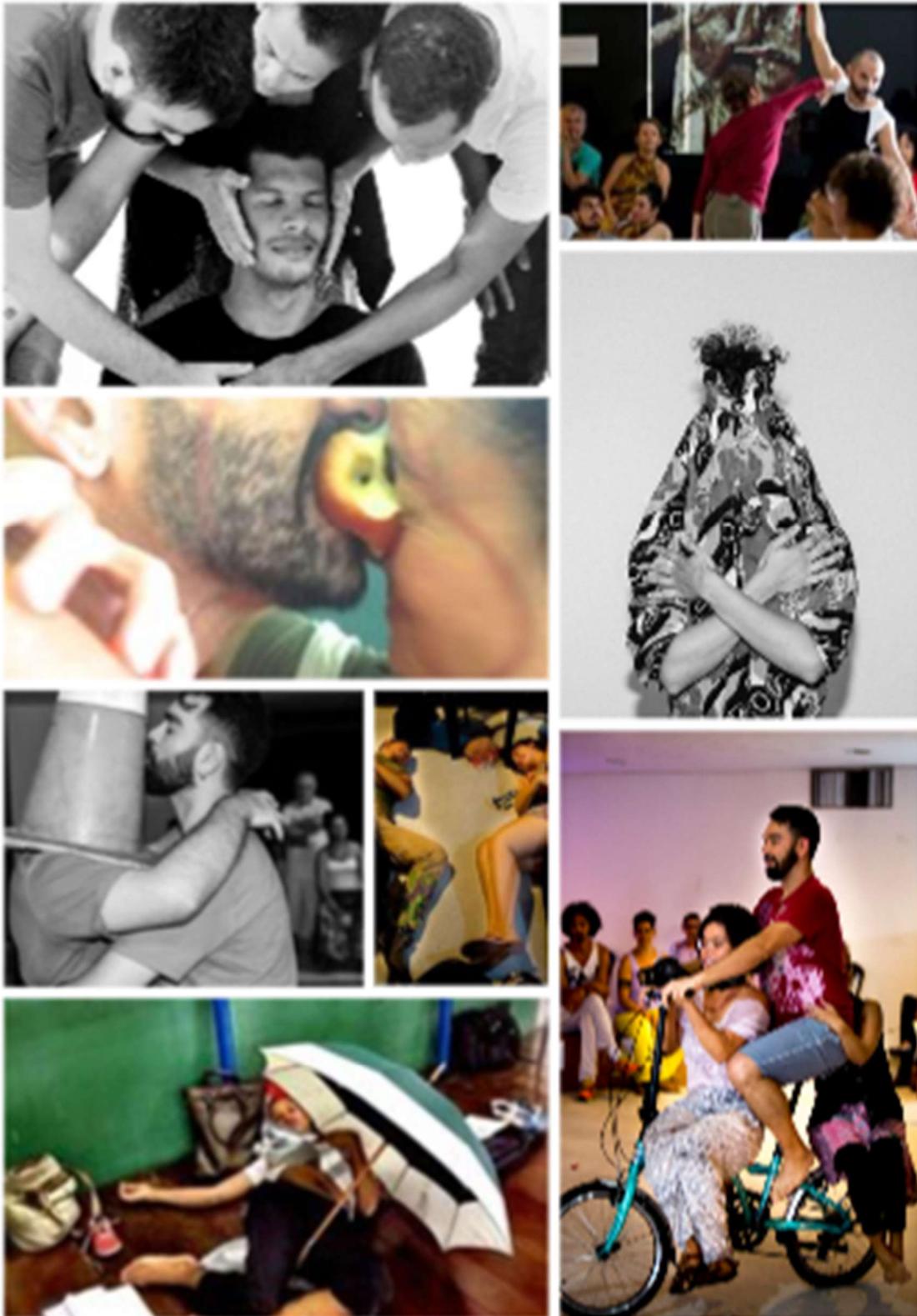


Figura 11 – Mosaico Prática *Aisthesis* diversas, 2014.  
Fotos: Diego Bressani, Rayssa Coe e grupo

**Fissura-ponte 2 – data: 20.01.2018. Tempo do experimento: 2h<sup>30</sup> – 12 participantes.** A sala tem uma pilastra no meio, linóleo preto no chão, alguns banquinhos encostados numa das paredes. Poucas pessoas se conhecem, a maioria nunca se encontrou. Sem falar nada, às vezes apenas lançando olhares de cumprimento aos que estão ali, começo caminhando pelo espaço. Às vezes corro. Algumas pessoas começam a se mover, se alongar. Umas deitadas no chão, outras de pé. Se movem com gestos pequenos, timidamente. Sinto que esperam um comando. Em meu deslocamento pelo espaço, por vezes esbarro em alguém e essa pessoa é incluída no movimento que estou fazendo. Há pessoas conversando. Sigo me movendo! Às vezes entro na conversa, e saio. Percebo que o fato de eu me mover provoca uma pequena aceleração e descontração no movimento dos outros, agita o espaço. As pessoas agora também se permitem andar pelo espaço, numa atitude de aquecer o corpo. Então vem minha primeira enunciação: **Sintam-se à vontade no espaço. Façam o que sentirem necessidade, o que seu corpo está pedindo agora.** Seguimos em movimento e os que estavam conversando, param de falar para se moverem. Eu, para me sentir em fluxo, preciso ter o corpo quente, preciso sentir o coração acelerar e desacelerar, e para isso, preciso correr de um lado a outro, desordenadamente, sentir o sangue circulando. Mas nem sempre é assim! Normalmente essa atitude ocorre quando tenho que ministrar sozinha oficinas com os princípios da Prática *Aisthesis*.

Sigo me movendo. Então falo, sem parar de me mover: **Eu gostaria de pensar sobre o coletivo. Como é estar no coletivo sem estar? Ou, sem que ele me engesse para as experiências, sem que o coletivo molde demasiadamente minhas ideias em favor da grande maioria. Estar não estando. Como seria isso?** Isso parece estranho, radical, ou mesmo fora do que se supõe a coletividade. Não só fora, mas contra a ideia de coletivo. Parece que é quase como seguir uma rebeldia, uma inescrupulosidade e uma

---

<sup>30</sup> *Prática Aisthesis* realizada no espaço Coletivo Janela. Esta atividade foi divulgada para que interessados, especialmente estudantes e artistas da cena, se inscrevessem. O pré-requisito era ter algum tipo de experiência corporal, não importasse qual. Este relato *aisthesiado* foi feito dois dias depois da realização desta oficina. Os comentários dos participantes foram gravados em áudio no dia do evento, durante a roda de conversa, após a Prática *Aisthesis*.

negação ao espírito e defesa das atitudes “democráticas”. **É permitir não necessariamente ir de acordo com o que todos decidem, ou, copiar o que todos fazem**, reproduzem e aceitam. Sim, é não aceitar de imediato o senso comum, a ideia de uniformizar, de igualar, de achar que o que é bom para mim, é também bom para o outro, de achar que o outro deve te escutar, te seguir. **Eu posso aceitar, mas eu não preciso. Então, vamos entrar nessa atividade juntos, da qual participam pessoas que não conheço, ou que talvez eu conheça muito bem. Nesse ir juntos, vamos deixar que as decisões e ações possam ir em direções diferenciadas da expectativa do grupo, do consenso, da convenção, sem que os participantes se sintam injustiçados, desprezados, diminuídos por conta de uma expectativa que não foi atendida. Entretanto, você pode sentir que uma situação pode estar de acordo com o que você pensa, ou de acordo com a maneira como você age, e tudo bem, você não precisa recusar isso, mas pode recusar se quiser.** Como podemos encontrar um sentimento de coesão, no sentido de entender que o que cada um faz, mesmo que diferente do esperado, pode ser produtivo ao coletivo, pode potencializar nossas invenções? **Proponho que não tentemos equilibrar (o espaço), homogeneizar (os tempos) etc. embora isso possa acontecer. Mover “para nada”, sem pensar previamente no que determinada ação possa desencadear, no que determinado encontro possa resultar, deixar acontecer. Não evitar os encontros, ou evitá-los se se sente impulsionado a isso, se o mover te leva ao desencontro, desfrutar o desencontro. Se deixar ir, e poder observar o que ocorre. É sempre uma relação paradoxal entre deixar, não deixar, aceitar, resistir. Não é nem uma coisa, nem outra, e, ao mesmo tempo pode ser uma coisa e a outra. Perceber esses fluxos.** Seguimos nos movendo. Alguém me carrega no colo e me coloca sentada no colo de outra pessoa. Percebo que uns ficam sozinhos e outros já começam a se comunicar. Mover junto. Uma música começa a tocar, mas logo em seguida ela é interrompida, e outra começa. Mais uma vez, interrompe-se a música. Silêncio... Corro em direção oposta a posição que estava. Alguém me agarra. Vamos para o chão. Tenho o impulso de puxar a cueca dele. Começamos a rir, e um bagunça o cabelo do outro. Do outro lado há uma pirâmide de pessoas. Uma rola pelo chão. Eles dialogam sobre algum tema e logo

dispersam novamente. Uma pessoa está grudada na pilastra e experimenta várias possibilidades de apoio do corpo nessa pilastra. Alguém canta, sentado na janela. De repente todos correm na mesma direção, fazem vários sons juntos. Experimentam a voz, caretas com o rosto. E assim segue por duas horas. Todos suados e descabelados. Vamos diminuindo as velocidades e intensidades. Ainda há situações com maior intensidade, mas a maioria começa a se sentar, beber água. Alguns seguem experimentando, outros só observando. Até todos pararem.

Depoimentos dos participantes<sup>31</sup>: **Sensação de quebrar fronteiras. Desencadear estados de disponibilidade. O caos gerado afeta de forma positiva, ser sem precisar querer ser. Fazer sem saber. No final da vivência me sinto muito conectada com as pessoas.** Gustavo<sup>32</sup> diz: **“Eu me sinto uma criança, o imprevisível do imprevisível é o que mais me surpreende. Não deixar de fazer as coisas entendendo o limite ético delas”** (Informação pessoal). Exemplo que Gustavo deu sobre sua preocupação em não estragar o linóleo, sobre não estragar a roupa do outro que foi usada dentro do experimento, sobre não invadir um espaço do outro, ou sobre saber como invadir. Igor<sup>33</sup> relata se surpreender com a situação em que a ministrante da oficina é colocada em seu colo logo no início da atividade. **“Como aquilo podia ser?”** (informação pessoal), já que se convencionava, ou se espera, que o professor não assuma determinadas intimidades com os participantes. Pequenos acordos íntimos são quebrados. A possibilidade de quebra desses pequenos acordos parece tecer outras relações, outros pactos. Ada<sup>34</sup>: **“Medo do nada, ferramenta de prática para um início de processo. Tira o peso das pessoas, e até mesmo do diretor, de que precisa criar algo, precisa chegar em resultados, saber para onde vamos”** (Informação pessoal). Ada faz uma comparação com a técnica de Viewpoints, tendo achado a Prática *Aisthesis* mais livre, que a leva para lugares mais inusitados. Para ela, a Prática serve para mapeamentos do racional e abertura de

---

<sup>31</sup> Depoimentos da roda de conversa realizada após a Prática *Aisthesis*, gravados em áudio, 20.01.2018.

<sup>32</sup> Gustavo Haser, estudante de Artes Cênicas e ator.

<sup>33</sup> Igor – estudante que nunca havia tido nenhuma experiência com artes cênicas.

<sup>34</sup> Ada Luana – atriz e mestre em Artes Cênicas.

intuições. **“O coletivo, pensado dessa forma, te ajuda a quebrar racionalidades e entrar no campo da intuição, pois ele quebra com as próprias expectativas o tempo todo. É como ir se limpando de expectativas. A ideia de coletivo nesse contexto é interessante – é legal dar o esforço para o coletivo, mas também detectar quando você não quer fazer o esforço pelo coletivo.”** Então completo: **“É que parece que quando falamos em ‘coletivo’, estamos falando de um acordo comum o tempo todo, estabelecido anteriormente pelo consenso comum, pelas convenções que nos regem, e então, mesmo que um esteja em desacordo, é a ideia da maioria que deve protagonizar, ou seja, de alguma forma, aquilo te trava, se você não está de acordo com o que a maioria decide você deve acatar, são pontos que se estabelece que todos devem seguir. Aqui não se propõe os acordos dessa maneira. Ou construímos juntos pelo prazer e sentimento de que juntos estamos, ou desistimos, e tudo bem. Talvez o esforço esteja em encontrar o prazer, a motivação. O que nos move? Quais nossos interesses?**

Nessa proposta, pode-se decidir não ir na mesma direção que o grupo, e tudo bem. O acordo é entender seu tempo e espaço de acordos, um lugar de autonomia com respeito, porque não significa que eu dar as costas para você queira dizer que te menosprezo, que eu tenha te rejeitado para sempre, mas, que naquele momento e lugar, minha necessidade foi correr para outra direção e não realizar algo que você esperava que eu realizasse, algo que você tivesse proposto. Então também a noção de respeito parece que se modifica. O acordo é permitir que o percurso se modifique e que eu siga em frente independente se alguém não quis seguir uma proposta que lancei, ou se muitos aceitaram seguir e outros seguiram de forma diferente.

Igor cita o exemplo da troca de músicas aleatoriamente. **“Eu coloquei uma música, e mal esta música começou a tocar alguém mudou de música. Daí pensei - Não vá ficar chateadinho se alguém tirou a música que você havia escolhido anteriormente. Siga adiante!”** Saber encarar essas tiradas de tapete, desarmar-se ao invés de ficar racionalizando e criando expectativas proporciona movimento ao processo, no sentido de permitir que coisas aconteçam, independente de nossas interpretações pessoais, de nosso

juízo sempre atrelado ao sentimento ético condicionado, amarrado a uma só forma de pensar. Mover a energia de trabalho e de investigação de si mesmo com o coletivo, dos próprios comportamentos em relação as coisas.

### **Outros ângulos de reflexões cartográficas *aisthesianas* da Prática**

Num primeiro momento há a angústia de nada se conseguir corporificar. Um desespero de querer reter as coisas, agarrá-las, como que numa desaceleração e uma paragem do tempo. Não se consegue, ou não se suporta viver o fluxo, pois o fluxo é encarado como uma avalanche de coisas ordinárias, supostamente sem importância e que passam ao largo. Mas qual seria a importância? Ou melhor, o que seria “o importante”? Estamos sempre a buscar o importante, o significativo. Queremos ser importantes e dar importância. E talvez essa busca ofusque a possibilidade de experimentarmos coisas que atravessam nosso caminho e não chamam nossa atenção. É preciso operar uma mudança de foco e de perspectiva de como situar aquele evento, e de como estar dentro dele, desfrutando abertamente, sem focar a atenção no primeiro interesse. A Prática exige a relação com o tempo das coisas de maneira diferenciada, porque ela não permite reter para produzir, para dominar. A produção é a permissão da vivência do tempo despreocupadamente, sem o fim, sem o começo, sem o meio.

Com a Prática parece ser possível aprender a agarrar coisas que te surpreende. Ou são as coisas que te agarram e você se surpreende com elas (?). Mais que agarrar, sentimos as transformações, e experimentamos seu desdobrar em mais transformações, e nesse processo penetra-se nas camadas de possibilidades, de refinamento de uma clareza daquele material no corpo, e de como isso ressoa no espaço-tempo. Abre-se e foca-se mais a atenção nos estados do corpo, seus sentidos, humores, conexões.

Como o coletivo serve de ignição para o processo do trabalho do/no atuante? Como ele provoca, afeta, transforma uma forma de fazer? O movimento caótico do coletivo parece ser responsável por retirar o que se espera, tirar expectativas, construir novas configurações. Ensinar a ir com o outro.



Figura 12 – Prática *Aisthesis*, Museu da República, 2014.  
Fotos: Rayssa Coe

#### 1.4 Grupalidade

Grupalidade é um modo de se colocar no mundo que permite derretimentos do que já é dado, permite duvidar do que é, experimentar outros sistemas de lógicas, sem necessariamente negar o que existe. Não é negação, é permissão para inventar outros mundos, mesmo dentro da dimensão poética. Por estar no contexto artístico, nos faz supor que a grupalidade já portaria naturalmente a dimensão da invenção. Mas, há esforço sempre nessa tentativa, porque estamos no mundo mais habituados a refabricar que encarnar, corporificar. O sistema de pensamento e de conhecimento nos direciona a buscar o produtivo, a eficiência, o menor uso do tempo com a maior produtividade. Habitamos a repetir, a dar solução, o que, a meu ver, dificulta o processo de encarnar um conhecimento, como afirma Kastrup (2015, 2016), no sentido de conhecer a si e conhecer o mundo, pois nega sua possibilidade de invenção, de diferenciação, de dúvida, de capacidade de problematizar.



Vídeo 4. Prática Aisthesis, Lisboa, 2017.<sup>35</sup>

A noção de grupalidade se constituiu a partir da Prática *Aisthesis*, em função da observação da natureza desta Prática, que pode ser vista como um laboratório de experimentação entre corpos coabitando o mesmo espaço-tempo, construindo dinâmicas cênicas coletivas indeterminadas, contrastantes, e que se afetam, tanto pela fricção de suas diferenças, quanto pelo desejo de afinidades.

Como colocado anteriormente, esta noção também parte da inspiração na discussão apresentada por Peter Pál Pelbar em seu texto intitulado *Elementos para uma cartografia da grupalidade* (2010). Pelbart, sustentado pelas ideias de vários autores como Espinosa, Deleuze, Guattari, Paolo Virno, Agamben, dentre outros, levanta uma série de pistas e questões sobre as noções de indivíduo, comum, sociedade, comunidade, para podermos pensar uma grupalidade.

Partindo inicialmente da consideração espinosista de que cada indivíduo é um grau de potência singular, que carrega consigo o poder de afetar e ser afetado, esse indivíduo seria então definido por seus afetos. Diante disso, o autor se pergunta como mapear o comportamento dos afetos, visto que eles são muito diferentes de uma pessoa para outra, além do que há o impasse, já apontado por Espinosa (2016), sobre nossa impossibilidade de saber o que pode um corpo, o quanto podemos afetar e ser afetados. Assim sendo, outra questão colocada é “como preencher o poder de afetar e ser afetado que nos corresponde?” (PELBART, 2010, p.1), já que também estamos à mercê de encontros que nos atravessam, espaços que habitamos, o outro, o movimento do mundo. Como disse Deleuze, nunca estamos separados das relações que ocorrem no mundo, “o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado” (DELEUZE, 2002. p.130). Isso poderia nos levar, por um lado, a sermos mais afetados por afetos tristes (paixões tristes), que não compõem conosco, diminuindo nossa capacidade de agir, e por outro, sermos mais influenciados por afetos que compõem conosco (paixões alegres), que aumentariam essa potência de agir. A potência de agir aqui é colocada por Pelbart, seguindo

---

<sup>35</sup> Prática *Aisthesis*, realizada no dia 28.01.2017, no Espaço da Penha, Lisboa. Disponível pelo link: <https://www.youtube.com/watch?v=0rCUFF62o-Y>

ainda a visão de Espinosa (2016), que corresponde ao “nosso poder de sermos a causa direta de nossas ações” (PELBART, 2010, p.2) sem que sejamos levados apenas por paixões.

Com essa impossibilidade de sabermos o que pode um corpo, Deleuze então sugere olharmos para a problemática espinosista, por meio da construção do que ele define como plano comum de imanência ou consistência, plano de composição, como sendo um plano modal em que “estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos” (DELEUZE, 2002, p. 127), relacionando-se num sentido geométrico, seção, interseção, diagrama, que se comporiam segundo velocidade e lentidão. Deleuze assim coloca:

A *Ética* de Espinosa não tem nada a ver com uma moral, ele a concebe como uma etologia, isto é, como uma composição das velocidades e das lentidões, dos poderes de afetar e de ser afetado nesse plano de imanência (DELEUZE, 2002, p. 130).

Essas velocidades e lentidões são o que constituiriam os indivíduos no mundo. Então a etologia se subsidiaria no estudo das composições de relações e de poderes entre coisas diferentes. Entretanto, para irmos mais longe na questão, segundo expõem Deleuze e Pelbart, não bastaria somente a etologia para isso, senão também observar as sociabilidades e comunidades e as relações de poder que constituem estas configurações. Deleuze então coloca questões relevantes que, numa certa medida, pode-se dizer que perpassaram minha reflexão, me auxiliando na compreensão e entendimentos sobre como a Prática *Aisthesis* foi se constituindo, a partir também de enfrentamentos com outras questões pertinentes ao nosso microuniverso cênico, que esbarravam nas reflexões colocadas pelos autores. São elas:

Como indivíduos se compõem para formar um indivíduo superior, ao infinito? Como um ser pode se apoderar de outro no seu mundo, conservando-lhe ou respeitando-lhe, porém, as relações e o mundo próprios? E a esse respeito, por exemplo, quais são os diferentes tipos de sociabilidade? (DELEUZE, 2002, p.131)

Além dessas questões colocadas por Deleuze, Pelbart acrescenta outras, como a questão da crise do “comum”, onde o comum que, segundo o autor, poderia garantir alguma consistência ao vínculo social, se reduz a espectros do comum, capturados pelo capitalismo e delimitados pelo que a mídia, a política, as hegemonias econômicas, o medo, a militarização da existência, as retomadas étnicas e religiosas, oferecem e configuram a teia social, como se isso fosse o único estofado possível de compartilhamento.

De certa forma, essas questões me ajudaram a fortalecer a convicção de olhar a Prática *Aisthesis* segundo uma perspectiva de corpo grupal, como propõe Pelbart, cujo coletivo está atento às singularidades, a estabelecer relações não hierarquizantes, de modo a estimular a

vivência do coletivo a partir de outros modos de convivência. A partir das diversas reflexões sobre as coletividades, apresentadas pelos autores aos quais Pelbart se embasa, ele tece uma noção de grupalidade como,

Uma figura não fusional, não unitária, não totalizável, não filialista de comunidade, e que pode ser transposta para se pensar o grupo, levando sempre em conta as especificidades. Para tanto, seria preciso retomar nosso início, a respeito das afetações recíprocas, para repensar a questão da grupalidade de maneira mais múltipla, acentrada, calcada sobretudo no jogo entre singularidades e o comum, e na potência ampliada da composição – sempre levando em conta o plano da consistência. (PELBART, 2002, p.10)

É nesse sentido que proponho perceber a Prática *Aisthesis* como coletivo como grupalidade.

Além das ideias aqui apresentadas sobre como gostaria de pensar a grupalidade, me volto ao contexto cênico, para apresentar na próxima seção, algumas concepções de processo coletivo utilizadas no teatro, na dança, na performance e no uso da improvisação e seus pactos de processo, que me parecem diferentes do concebido na Prática *Aisthesis*. A apresentação dessas abordagens nos serve apenas como uma tentativa de contextualizar a Prática *Aisthesis*, sem que haja a necessidade ou o propósito de comparação e, principalmente, valoração dos modos de lidar com os processos no interior de uma coletividade. A ideia é explicitar como a noção de grupalidade, de alguma maneira, se tornou condição da Prática *Aisthesis*, por ser um modo de encarar as relações com e no coletivo quando se almeja um processo inventivo.

#### 1.4.1 Pactos cênicos coletivos

Podemos dizer que grande parte, senão toda a atividade coletiva cênica possui uma regra de funcionamento que delimita seus pactos relacionais, tanto por convenções da cena já historicamente adotadas de acordo com seus estilos, quanto por regras estabelecidas previamente ao seu acontecimento, de modo que essas regras orientam quem participa da atividade, seja no interior do próprio processo de criação, que envolve a relação entre os artistas, e também na relação entre artistas e público.

Ao falarmos do processo criativo, enquanto coletivo artístico, Antônio Araújo, diretor do Teatro de Vertigem, nos propõe duas definições distintas de modos de criação em coletivo: *processo colaborativo* e *criação coletiva* (Araújo, 2009). Segundo o autor, a diferença entre essas modalidades de processo se dá nos modos de fazer, os quais podem ser analisados por graus de subordinação e coordenação entre funções e decisões tomadas durante o processo.

Na criação coletiva, embora as funções artísticas permaneçam a partir do que é definido previamente, toda e qualquer decisão está subordinada à vontade do grupo por meio da coordenação de seus acordos. No processo teatral não há hierarquias de papéis, todos estão envolvidos igualmente para gerar um produto, existe um “plano de horizontalidade máxima” (ARAÚJO, 2009, p.50), sem que um subjugue o outro. Entra-se no experimento já sabendo as regras e temas que objetivam alcançar um produto específico como resultante do processo.

Da mesma forma, no processo colaborativo há um pacto criativo estabelecido anteriormente. Entretanto, embora inicialmente se estabeleça uma hierarquia móvel de papéis (iluminador, dramaturgo, figurinista, atores etc.) durante uma etapa do processo para que haja trocas colaborativas de ideias entre si, ao final cada papel fica responsável por sintetizar as ideias compartilhadas, para dar contorno específico ao produto que será gerado. O papel, ou a função específica daquele sujeito, lhe assegura a palavra final no que diz respeito àquele aspecto da criação (Araújo, 2006).

Semelhante ao que vimos sobre as definições de acordos nos modos de processo coletivo apresentado por Araújo, podemos observar também delimitações de pactos criativos em contexto de improvisações cênicas e performances coletivas, nas quais, sem necessariamente apresentarem demarcações tão específicas de papéis que estabeleçam hierarquias, há por trás de seu funcionamento um roteiro, programa a ser seguido, ou variáveis exclusivas, cujo foco de atenção deve ser trabalhado de forma a orientar as relações no coletivo, mesmo que estas, ainda assim, lidem com a imprevisibilidade. A coletividade entre artistas e entre artistas e público opera a partir de negociações prévias que conduzem o percurso dos atuantes. Podemos citar, como exemplo, os programas de Eleonora Fabião (2008). A autora define a noção de programa como “tipos de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida”, embora não seja previamente ensaiada, assim como na improvisação, ela frisa que “o performer não improvisa uma ideia, ele cria um programa e programa-se para realizá-lo” (FABIÃO, 2008, p.237).

Mesmo nas atividades improvisacionais de processos de criação coletiva consideradas mais radicais de uma época, como foi o caso das improvisações propostas pelo grupo de artistas da Judson Church Theater, na década de 60, cujo desejo era romper com categorias de convenções políticas e estéticas que ditavam um modo de fazer, havia um conjunto de acordos previamente traçados entre os artistas, como podemos constatar no depoimento de Anne Bogart (2005), quando fala das propostas do grupo:

Um dos acordos fundamentais que uniu esse grupo foi sua crença na arte não hierárquica e no uso de atividades em tempo real que eram alcançadas através de estruturas semelhantes a jogos ou atividades orientadas a tarefas (2005, p.04, tradução nossa).<sup>36</sup>

Performances artísticas e *happenings* que surgiram a partir desta década, embora incluíssem acaso e indeterminação, e o espectador fosse considerado peça chave na construção da obra, o público deveria seguir um roteiro. Os artistas, ao visar a relação com o espectador, desenvolviam estratégias de condução de suas performances por meio de um controle do tempo, local e forma de interação do público com a obra. Ana Pais (2018, p.104) nos cita, por exemplo, o primeiro *happening* de Allan Kaprow, em 1959, cujo público era orientado a mudar de sala ao som de campainhas que assinalavam os intervalos da obra, preenchidos propositadamente pelas conversas, sensações e olhares dos espectadores. Para Kaprow, como nos aponta Pais, para que o público interagisse com a obra como parte dela haveria de ter um trabalho preparatório que exigia um compromisso por parte do participante. Antes do evento, Kaprow disponibilizava um roteiro de ação para que o espectador soubesse o que fazer (Pais, 2018). Dentro dessa perspectiva, podemos citar também os espetáculos dos *Living Theatre* (1968), *Performance Group* encenado por Richard Schechner (1968), *Wooster Group* (80/90), dentre outros, que propunham, além de modificações no espaço cênico, encenações que possibilitavam a integração com o público em momentos definidos da peça. É possível dizer que a existência do esquema prévio, de alguma maneira, traduz-se como uma tentativa do controle do acaso e manutenção da linha de tensão cênica.

No Brasil, podemos citar o trabalho da Cia. Nova Dança 4 de São Paulo, iniciada em 1996, fruto da parceria de Tica Lemos e Cristiane Paoli Quito. O grupo de improvisação dança-teatro, segundo as palavras de Tica Lemos<sup>37</sup>, “trabalhava cem por cento com improvisação” e teve início provocado pelo interesse em técnicas de improvisação. O grupo era formado por bailarinos e atores que vinham de vertentes variadas. Segundo Lemos, no início, para criar um vocabulário de trabalho comum a todos, eles aprenderam as técnicas do Contato-Improvisação e tiveram o treinamento de palhaçaria, ou seja, foram criando um vocabulário preparatório para que pudessem compartilhar ferramentas comuns no jogo da improvisação. Para Lemos, esse vocabulário permitia o entendimento de uma qualidade, de um estado de improvisar (percepção de estados de relaxamento e tensão das ações e intenções), que de alguma forma, era importante

---

<sup>36</sup> One of the fundamental agreements that united this group was their belief in nonhierarchical art and the use of "real time" activities which were achieved through game-like structures or task-oriented activities.

<sup>37</sup> Entrevista concedida a mim em agosto de 2019.

que todos adquirissem. Para ela, esse vocabulário não estava restrito à questão de seguir determinadas regras desses vocabulários, mas assimilá-los como ponte para o exercício dessa qualidade de improvisação. A pesquisa do grupo, de acordo com a explicação de Lemos, pareceu ter passado por várias fases, que foi delimitando processualmente o jogo improvisacional e criando ferramentas a partir de focos de interesse específicos, como por exemplo, explorar a consciência de ser e não ser observado, a relação com o espaço, dentre outros aspectos. Para Lemos, trabalhar sobre categorias específicas da improvisação era uma maneira de orientar o jogo, uma “referência de poder falar do que estávamos fazendo”, colocar focos de atenção em determinado aspecto a ser trabalhado. Logo, a meu ver, a entrada no jogo improvisacional já vinha carregado de parâmetros de trabalho específico desse campo, como um chão comum que todos deveriam estar atentos, ao perseguir objetivos a partir desse chão. Desconfio que o fato de trabalharem com técnicas de improvisação específicas, embora buscassem um modo particular na relação com elas, restringisse o campo de ação no modo de fazer.

De acordo com o que pude observar, outro ponto que também me chamou a atenção, e me fez pensar de como esse aspecto também modula um modo de fazer, foi a preocupação e o cuidado que normalmente nós, artistas, temos com o produto final, especialmente quando tratamos do jogo improvisacional. Essa preocupação de como isso chegará ao público, de como comunicará, naturalmente nos leva a criar artifícios para garantir determinada coesão e consistência da apresentação. No depoimento de Lemos, pareceu importante se cercar de alguns recursos específicos, como por exemplo, definir um tema a ser trabalhado, para que a improvisação pudesse correr mais ou menos de maneira controlada.

O projeto artístico *Aisthesis* também apresentou a preocupação de como compartilhar com o público. Embora essa preocupação estivesse presente, fomos buscando estabelecer um canal de contato mais fluido com o espectador, com o cuidado de que isso não nos impedisse, mas permitisse que o modo livre de nos colocarmos pudesse ser atuado. Nesse sentido, a atmosfera mais experimental e laboratorial dos encontros abertos, uma atmosfera mais despreocupada, sem a ilusão de romper ou não com o estabelecido, de alguma maneira retirou esse compromisso espetacular tanto dos artistas, como na relação com o público, permitindo uma descontração dos acordos e ao mesmo tempo um exercício do desejo de experimentar novos pontos de vista, sobre o já conhecido ou sobre aquilo que podia emergir, o desejo de inventar novas combinações, novas composições que partissem do fluxo engendrado no encontro.

Em relação a alguns aspectos observados na Prática *Aisthesis*, num primeiro impulso, podemos ser levados a compará-la também com experimentações performativas (Féral, 2015) e pós-dramáticas (Lehmann, 2007), uma vez que estas apresentam características que também atravessam nossa proposta coletiva no processo-obra. Ou seja, a Prática *Aisthesis* porta também fronteiras fluidas entre o teatro e a performance que aspiram a experiência real imediata, o atuante se move entre atuação simples e não-atuação, há uma valorização do processo-tempo; o que está em primeiro plano não é a encarnação de personagem, mas a presença do atuante enquanto ser, há um desejo de comunicação, o público não é só testemunha, ele é agente criador da obra, há um engajamento na autotransformação do atuante que se disponibiliza a demonstrar publicamente suas fragilidades, decadência e força, numa mistura indistinguível entre arte e realidade, com sobreposições de música, dança, teatro, mídias, gestos, etc.

Embora essas características possam ser detectadas na Prática *Aisthesis*, suponho que a possibilidade de falha da encenação, de alguma maneira, ameniza expectativas de garantia de uma forma específica e reconhecível de espetacularidade cênica. Da mesma maneira, o fato de seu mecanismo de funcionamento fragmentário não se encontrar ancorado previamente em temas e textos específicos, coloca a *Prática* em outra perspectiva do evento cênico coletivo, talvez menos pretenciosa e menos ambiciosa de um produto específico a ser alcançado. Também, as narrativas que surgem na Prática *Aisthesis* não fazem parte de uma trama exclusiva, como podemos observar no teatro pós-dramático (Lehmann, 2007) que, mesmo tendo como característica o fragmentado, e muitas vezes se apoiar no uso de metáforas que intencionem desconstrução e rupturas da linearidade dramaturgica, me parecem possuir, ainda assim, uma linha específica de condução de sentido.

É possível que processos de criação envolvendo improvisação, assim como ocorre com a Prática *Aisthesis*, tenham sido experimentados anteriormente. Aqui não é o caso de reclamar necessariamente uma novidade, pois podemos encontrar processos artísticos que adotaram pactos mais livres de regras como maneira de auxiliar metodologias de atuação, dar início a elaborações de técnicas improvisacionais futuras, construir dramaturgias cênicas, como é o caso de Meg Stuart, coreógrafa norte-americana da companhia *Damaged Goods*, radicada na Bélgica, com alguns trabalhos que partiram de projetos de improvisações que adotaram experimentações totalmente abertas. Seu projeto *Crash Landing*, realizado entre 1996 e 1999, consistiu de um experimento dessa natureza, segundo nos informa Vera Mantero (informação

peçoal)<sup>38</sup>, participante de uma das etapas do projeto. Mantero nos fala que a proposta era improvisar com um grupo de artistas de várias áreas durante um longo período de tempo sem estar pautado por temas e tarefas a serem realizadas, sendo que as próprias improvisações, de alguma maneira, já eram consideradas como performances. Na página da companhia, lê-se que:

Começando com um diálogo e com o desejo de repensar o entendimento e a experiência com a improvisação como forma de performance, eles permitem um experimento com um final aberto e criam um fórum para uma multiplicidade de artistas. No total, mais de 80 coreógrafos, designers, artistas visuais, músicos, atores, diretores e autores participaram, trocaram ideias e improvisaram juntos. De Smedt, Hernandez e Stuart sugerem um plano e fazem perguntas abertas; o resto é descoberto pelo grupo no palco. O objetivo de Stuart é se colocar fora de controle, tomar decisões espontâneas, compartilhar responsabilidades e ousar fracassar. As improvisações alternavam entre instalações, concertos, dança, festas e mutações inusitadas de todas essas formas; danças estranhas, situações e imagens foram criadas. Em um cenário melhor, Crash Landing é um modelo de pensamento de processos híbridos. (tradução nossa)<sup>39</sup>

Há também a pesquisa *Composição em tempo real (CTR)*, do coreógrafo português João Fiadeiro, que transita no interesse pela busca de uma potência da atuação que reverbere na comunicação com o público, sendo que seu foco reside claramente no trabalho de improvisação da (o) atuante cênico. O coreógrafo define *Composição em tempo real* como sendo:

Uma ferramenta teórico-prática que investiga os processos de reação, decisão e composição que são normalmente acionados em situação de improvisação, ou seja, na sequência de um encontro com o inesperado. [...] Em termos individuais, é esse o objetivo último desta prática: identificar, no meio do ruído e do excesso que nos interpela continuamente, aquilo que de facto nos afeta, nos toca e nos move. (FIADEIRO, 2017, sem número)<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Informação obtida em conversa/entrevista por Mantero, na ocasião da residência artística realizada pelo projeto *Aisthesis* com a coreógrafa, gravada em áudio, dia 22 de janeiro de 2017. Segundo Vera, esse projeto tinha duração de dez dias a duas semanas, às vezes aberta ao público e outras não.

<sup>39</sup> Beginning with a dialogue and the desire to rethink the understanding of and experience with improvisation as a form of performance, they allow for an experiment with an open ending and create a forum for a multiplicity of artists. In total, over 80 choreographers, designers, visual artists, musicians, actors, directors and authors took part, exchanged ideas and improvised together. De Smedt, Hernandez and Stuart each suggest a plan and open questions; the rest is discovered by the group on stage. Stuart's aim is to be out of control, to make spontaneous decisions, share responsibility and dare to fail. The improvisations alternated between installations, concerts, dance, parties and odd mutations of all of these forms; strange dances, situations and images were created. In a best case scenario, Crash Landing is a model of hybrid thought processes. Meg Stuart/ Damaged Goods, disponível em: <http://www.damagedgoods.be/en/crash-landing>

<sup>40</sup> Este livro de João Fiadeiro, intitulado **Composição Em tempo Real Anatomia De Uma Decisão**, publicado em 2017 pela Ghost Edições, Portugal, é apresentado como um “gráfico que se desdobra”, e possui formatação mais poética diferenciada de livros convencionais, pois não contém número de páginas, e seu título está exposto somente na parte de trás. O livro é uma tentativa de sistematização da pesquisa de Fiadeiro, recheado de ilustrações, pensamento do autor e compartilhamentos de ideias com seus colaboradores, alunos e colegas. Por este motivo, há uma certa dificuldade de referenciá-lo. Junto com este livro-gráfico há um encarte com entrevista de Fiadeiro a Romain Bigé, escritor e professor de filosofia. Este encarte vem com as páginas numeradas numa escrita à mão.

Seu método de improvisação, assim como na Prática *Aisthesis*, quer desativar hábitos, suprimir protagonismos, provocar no performer a atitude de “afetar-se voluntariamente” sem que alguém diga o que precisa ser feito, sem que alguém comande as ações e as relações (Fiadeiro, 2017). A perspectiva adotada por Fiadeiro me parece estar apoiada numa racionalidade prévia do atuante a partir de uma paragem/inibição da ação para uma tomada de decisão e observação das possibilidades que o instante real apresenta, ou seja, o processo é calcado na atitude de parar antes de realizar qualquer ação, de barrar o impulso para descondicioná-lo, como se essa paragem fosse uma maneira de tomar conhecimento desse impulso condicionado que sempre brota, para que a ação se dê com determinada justeza para o acontecimento. Como define Romain Bigé, entrevistador de Fiadeiro, “inibes a decisão para estudar o próprio processo de tomada de decisão” (FIADEIRO, 2017, p.8).

Embora identifique muitas afinidades com o modo de pensar apresentada pela CTR, observo que o funcionamento da Prática *Aisthesis* se dá de maneira muito diferente. O coletivo está livre para a experiência de um fluxo que, a princípio, não solicita uma parada de impulsos, mas com o tempo essa parada parece se fazer presente, como uma necessidade que se coloca para se conquistar certa qualidade de escuta do/no/com o coletivo.

Para Fiadeiro, não realizar esta inibição é incorrer eternamente nos hábitos. Neste ponto, estamos de acordo. Entretanto, observo que, na Prática *Aisthesis*, o coletivo, ao se exaurir na repetição das próprias tendências e hábitos, parece buscar novos modos de estar, pois ao longo do processo, podemos observar o desenvolvimento de um refinamento atencional conquistado a partir do mapeamento do que aparece como recorrente no fazer. Ao entender os mecanismos dessas recorrências, que são os próprios hábitos e tendências, observamos uma tentativa do sujeito de buscar caminhos diferentes daquele já condicionado.

Poderíamos dizer que as misturas de elementos, subversão de funcionalidades, quebra de convenções etc. são recorrentemente desejadas e, em muitos casos, esses aspectos, são os próprios motivadores de criações de novas abordagens técnicas improvisacionais e performáticas nas artes da cena. A improvisação, nesse contexto, já carrega em si a possibilidade de reconfigurações do já estabelecido, e ao mesmo tempo a expectativa de que algo novo poderá surgir como possibilidade de composição.

Na Prática *Aisthesis*, a improvisação também assume a função de rever e inventar pontos de vista e abordagens, embora ela não chegue à priori como técnica, mas sim como consequência de seus princípios. A improvisação acontece sem que haja a priori procedimentos

específicos a serem executados, e sem a apresentação de elementos exclusivos que sirvam de suportes para orientar a atenção em focos específicos para que ela aconteça, como por exemplo, a definição de um tema, a utilização do corpo ou do espaço de determinada maneira, como no caso do Contato-Improvisação e do Viewpoints, a maneira de usar a música, ou de lidar com objetos, ritmo, etc. Não há um foco comum que todos devem seguir, exceto, não ter foco comum.

No Contato-improvisação, técnica desenvolvida pelo bailarino/coreógrafo Steve Paxton na década de 70, Banes (1980) aponta que, embora o trabalho do coreógrafo com o grupo Grand Union objetivasse uma perda de estruturas, regras e convenções rígidas da dança e da composição que conduzissem os performers, é evidente a proposta da improvisação orientada para a interação entre corpos (bailarinos e performers) e a relação com o peso e a gravidade, por meio de uma técnica de equilíbrio e quedas aprendidos previamente.

Paxton define esta atividade como uma prática de improvisação que se dá em duetos, cujos corpos estão sempre em contato consciente, num apoio mútuo “onde as leis físicas da gravidade, inércia e atrito são incluídas em relação com a massa corporal”. (PAXTON, 1981, *apud* SCHMID, 2017, p.306). Banes complementa que toque e equilíbrio são as chaves centrais para o trabalho no sistema do Contato-improvisação, “a única regra é que o contato não deve ser feito com as mãos” (1980, p.65, tradução nossa)<sup>41</sup>. Segundo Banes, a relação do Contato-improvisação com o público se configura mais como demonstração em tempo real das possibilidades físicas improvisadas a partir dos princípios que o regem, contato físico, peso, gravidade, do que como apresentação. Para Paxton, o interesse não está na apresentação para um público e sim no fenômeno do contato dos corpos em movimento (Banes, 1980). Parte da formação como bailarino de João Fiadeiro (2017) incluiu o aprendizado do Contato-improvisação, e para ele, essa técnica parecia não autorizar ao corpo maneiras de mover onde a premissa não estivesse na relação com o peso e a gravidade. Ele diz:

Senti que não havia lugar para afetos negativos, para *sentimentos impuros* ou *práticas impuras*. [...] havia algo de tranquilizador nesse tipo de apoio entre corpos. Mas a partir de dada altura tornou-se demasiado higiênico e implicitamente normativo. (FIADEIRO, 2017, p.8-10)

Como já vimos, a questão do estabelecimento de um foco, ou mesmo princípios, como suporte de uma prática define seu campo de experimentação. No Contato-improvisação, o corpo em contato é o suporte da prática. Assim também, temos a técnica Viewpoints de improvisação,

---

<sup>41</sup> “The only rule is that contact should not be made with the hands.” (BANES, 1980, p.65)

que se configura como um jogo a partir de um sistema de combinações livres entre categorias relacionadas à noção de Tempo, Espaço, Forma, Resposta cinestésica, Gesto, Repetição, Ritmo, Movimento e História. Esta técnica advém do método “Six Viewpoints” criada pela coreógrafa norte-americana Mary Overlie entre as décadas 1960/1970 e sistematizada mais tarde por Anne Bogart e Tina Landau para o contexto teatral (Bogard; Landau, 2005). De acordo com Miriam Rinaldi (2013), atriz e pesquisadora desta técnica, o Viewpoints também tem como finalidade o refinamento da escuta, a relação com o presente das ações em tempo real, sendo que nas suas sessões não há obrigatoriedade de um enunciado prévio; entretanto, como podemos observar, é preciso estar familiarizado com as categorias nas quais ela se pauta e nas possibilidades de seu manejo.

A partir desses contextos apresentados, observo que as estratégias artísticas dos processos cênicos, com seus pactos criativos e compartilhamento destes com o público, seguem na busca por uma certa potência de atuação, às vezes focada no trabalho da (o) atuante cênico, no sentido de lhe dar mais autonomia de escolhas na constituição de métodos próprios de investigação, autotransformação e atuação, e outras visando a criação de estratégias coletivas de processo voltadas para as relações cena-público, no intuito de buscar mais aproximação entre as experiências vividas no evento cênico. Por trás disso há também o desejo de desenvolvimento de práticas mais democráticas e dinâmicas, constituidoras de espaços mais abertos ao questionamento de hegemonias, hierarquias e pensamentos vigentes, bem como a possibilidade de desenvolvimento de pensamento crítico. Da mesma forma, poderia situar a Prática *Aisthesis* dentro desse contexto, embora me pareça estar num campo mais livre de suportes.

Em relação às abordagens aqui levantadas, suponho que o modo *Aisthesis* se apresente como uma espécie de, nas palavras da atriz Georgette Fadel, “relaxamento do teatro” (informação pessoal)<sup>42</sup>, e aqui podemos ampliar para a dança e a performance. Um relaxamento da pretensão de uma espetacularidade cênica, em que esse afrouxamento se coloca como potência, sem uma obrigatoriedade de se afirmar enquanto tal. Fadel complementa: “Se proporciona o ambiente para experimentar-se, para um resgate de uma infância, um resgate simbólico das coisas, de maneira catártica, como um relaxamento da vida, e não da instituição da vida” (informação pessoal). A Prática *Aisthesis*, segundo nos expôs um estudante de dança ao participar de um dos encontros, é “um tudo que não contém nada, e um nada que contém

---

<sup>42</sup> Georgette Fadel, relato pessoal da atriz ao estar presente em uma de nossas Práticas, gravado em áudio dia 31.08.2017.

tudo” (informação pessoal)<sup>43</sup>. Então, poderia dizer que a Prática propicia um campo sensível de possibilidades, e este campo sensível é a própria definição de grupalidade.



Figura 13 – Prática *Aisthesis*, turma TEAC, 2019.  
Foto: IBeatriz Santana

---

<sup>43</sup> Relato pessoal de um estudante durante a roda de conversas, após a realização da Prática *Aisthesis* para alunas e alunos de primeiro semestre do curso de Licenciatura em Dança, do Instituto Federal de Brasília, em março, 2016, anotação em diário de criação de Giselle.

*A pele discretamente guarda  
A pele discretamente anda  
A pele discretamente corre  
A pele discretamente diz: "dorô"?  
A pele discretamente ouve  
A pele discretamente sussurra  
A pele discretamente tem saudades  
A pele discretamente se lambuza  
A pele discretamente responde: "dorei".  
Kenia Dias (diário de criação, 2014)*

### 1.4.2 Processo coletivo como grupalidade

Essa abertura e “simplicidade” com que a Prática *Aisthesis* se apresenta é o que, a meu ver, configura o processo coletivo como grupalidade. Essa noção que chega com o desejo mesmo dessa despretensão do processo coletivo artístico, seja na atividade profissional, sobretudo na formação da (o) atuante cênico de confrontar-se com questões mais específicas, tanto do âmbito artístico, como também, se assim posso dizer, no âmbito social (convenções), para permitir que o campo sensível da experimentação e exploração do fazer cênico ocorra de modo mais fluido, propiciando, talvez, uma intensidade na potência dos afetos.

Do mesmo modo, considero que o processo coletivo como grupalidade cria um campo sensível de forças entre e nos corpos, que pode despertar um processo de aprendizagem aleatória, não organizada da atuação, pois possibilita trânsitos livres de afetos, desamparados de orientações específicas que possam modular a experiência. Esses trânsitos livres parecem engendrar dinâmicas desestabilizadoras constituintes das relações imprevisíveis que ocorrem entre elementos presentes no encontro (pessoas e suas singularidades, espaço físico, objetos, afetos circulantes, forças moventes do contexto presente, subjetividades).

Na grupalidade, as dinâmicas desestabilizadoras parecem desencadear aleatoriamente, a emergência de interesses diversos em cada um, férteis para o trabalho da atuação, que não se colocam como algo comum a todos e nem ocorrem ao mesmo tempo em todos. Como essas relações ocorrem, se compõem, se repelem, constroem, inventam nesse ambiente que supostamente convida a uma maior liberdade de ser, agir e pensar? As relações podem ou não acontecer, os corpos podem ou não compor, podem ou não dialogar, mas se observa como premissa a disponibilidade para afetar e serem afetados. A mistura das possibilidades das forças que afetam, com suas dissonâncias e consonâncias, é que aparentemente cria as tensões e fricções passíveis de desdobramento de algo, seja a construção de uma cena, a realização de um solo de dança, o desenrolar de um diálogo entre pessoas que contamina outras pessoas, seja um ato de observar. O ambiente de afetabilidade pode favorecer, viabilizar potências favoráveis ao contexto cênico. Renato Ferracini (2013) também nos aponta essa questão dos afetos como o lugar de potência da atuação, quando nos diz que “é o afeto e não a ação consciente do movimento que produz a potência da matriz” (FERRACINI, 2013, p.117). Ele diz ainda que:

A potência de existência do corpo relaciona-se – mesmo em seu estado cotidiano de existência – mais com o poder de compor com forças externas para ampliar sua potência do que pela sua capacidade de agir. De fato, é essa

composição que amplia sua potência de ação. No corpo, assim como na matriz poética, *o agir se produz pelo afeto e por essa capacidade de composição.* (FERRACINI, 2013, p.118, grifo do autor)

Nesse sentido, o autor propõe que a formação e preparação do ator, deveria estar focada mais na capacidade desse ator de “compor com as forças e linhas que o atravessam para daí gerar ação” (FERRACINI, 2013, p.118). Percebo, então, que quando proponho o processo coletivo como grupalidade sugiro a intenção de atentar a coletividade para a potência da afetabilidade. Podemos dizer que a Prática *Aisthesis* se configurou como um processo artístico coletivo como grupalidade, pois seu modo de funcionamento, aguça essa potência da afetabilidade.

Não buscar antecipadamente composição, dramaturgias, construção de personagens, estados de presença específicos, técnicas corporais específicas, pareceu permitir que esse campo sensível das forças se mantivesse a florado. Esse modo de entrar no processo me instigou a pensar que o fato de o processo estar tão aberto nos permite habitar espaços-tempos conjuntos sem necessariamente estabelecermos algo em comum a ser trabalhado por todos ao mesmo tempo. Essa ideia foi mais tarde experimentada sem muita consciência, com as turmas de estudantes que mobilizei a Prática *Aisthesis*. Com o próprio fazer, fomos encontrando os desejos que nos atravessavam. Isso parece desencadear também aprendizados aleatórios, em que cada um se volta para determinadas questões conforme as próprias necessidades, aptidões e desejos, ao mesmo tempo que esses desejos são confrontados pela relação coletiva que, de alguma maneira, propicia a transformação e invenção das necessidades, o que para mim, parece fortalecer em cada um e no coletivo, uma vontade de descobrir coisas e de aprender a aprender.

Nesse processo, o coletivo é experimentado no plano do comum, como posto por Kastrup e Passos (Passos; Kastrup; Tedesco, 2016), não significando “homogeneizar ou manter entre si relação de identidade, mas diz respeito à comunicação entre singularidades heterogêneas”. (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2016, p.19). François Jullien, citado pelos autores, nos coloca que o plano do comum seria um conceito político, “que não se sujeita a dados a priori, se enraíza na experiência se aprofundando e se enriquecendo com ela” (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2016, p.19). Kastrup e Passos ainda complementam que o comum não é pautado em relações de semelhança, nem de identidade, e que:

O conceito de comum se define por sua consistência experiencial e concreta e constitui um desafio a ser permanentemente enfrentado, não sendo jamais conquistado de modo definitivo. Não sendo algo que se possa supor dado, o comum se produz por procedimentos que vão a jusante da experiência, acompanhando as práticas concretas que “comunam” uma vez que realizam

partilha de um bem comum e, conseqüentemente criam efeito de pertencimento. (PASSOS; KASTRUP; TEDESCO, 2016, p.20-21)

O comum, no contexto da grupalidade, talvez esteja no campo do que partilhamos e nos engajamos, no campo das afecções. De acordo com Deleuze:

Uma noção comum consiste na ideia de que algo de comum entre dois ou vários corpos que são convenientes, isto é, que compõem as suas respectivas relações segundo leis que se afetam de acordo com essa conveniência ou composição intrínseca. A noção comum exprime também nosso poder de sermos afetados e explica-se pela nossa potência de compreender. (DELEUZE, 2002, p.52)

Na grupalidade, não se adota de antemão a atitude de buscar algo específico do âmbito cênico, pois se acredita que esses interesses já povoam, possivelmente, as vontades de cada atuante, seja profissional seja em formação. Logo, a grupalidade quer encontrar, sem que haja o esforço da busca específica. Da mesma maneira, exercita-se aberturas aos estranhamentos, uma vez que eles se fazem constantemente presentes, e podem se tornar recursos para incitar curiosidades. O aprender, nesse modo, parece se dar quando sentimos que nos colocamos em situação de desaprender, no sentido de se experimentar com um espírito de quem nada sabe, apesar de se saber algo.

Kastrup (2015) nos coloca que o melhor aprendiz é aquele que “consegue permanecer em constante aprendizado”, entendendo aprendizagem do fazer como um ato de “intimidade, contato direto, corporal com a matéria” (KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2015, p.105). Ela completa:

O processo de aprendizagem permanente pode, então, igualmente, ser dito de desaprendizagem permanente. Em sentido último, aprender é experimentar incessantemente, é fugir ao controle da representação. É também, nesse mesmo sentido, impedir que a aprendizagem forme hábitos cristalizados. Aprender é estar atento às variações contínuas e às rápidas ressonâncias... (KASTRUP; TEDESCO; PASSOS 2015, p.105)

Considero o processo coletivo como grupalidade também como um ambiente que pode fomentar o desejo pelo desejo que nos move, com e no coletivo a partir do contato com o instante, com o presente. Esse contato com o instante parece solicitar um trabalho sobre a vontade em seguir com aquilo, não importando seu resultado. Então, é como se tivéssemos a oportunidade de aprender sobre os desejos, como se tivéssemos que fortalecer nosso olhar para os desejos do instante, para um exercício da vontade, e não só a vontade por algo específico, mas a vontade de ali estar e cultivar as curiosidades, na vida e no entendimento de seus fluxos de afetos entre e nos corpos, nas ações, nas relações, sentir o sentimento de estar vivo.

Almeja-se aqui abrir novas maneiras de explorar, ou de aprender a explorar, modos que viabilizem a concepção de outros pontos de vista sobre convenções, hábitos, questões, acreditando que, assim, se possa proporcionar também a abertura de fendas e construção de pontes de inovação, na direção de reforçar nossa vitalidade, curiosidade e coragem coletiva. Isso não significa perder de vista ou negar terminantemente parâmetros já conhecidos, por exemplo, no âmbito cênico. A proposta é permitir que questionamentos em relação a modos habituais de exploração, que muitas vezes são delineados e orientados pela própria convenção que se coloca de um tipo de fazer, possam se dar durante o próprio processo do fazer, sem a necessidade de colocá-los de antemão. A confrontação dentro do modo grupalidade já parece favorecer questionamentos. Cada participante, no seu tempo e com sua experiência, juntamente mobilizado com as dissonâncias do coletivo, se confronta com as próprias questões, que também não são só suas, porque passam a fazer parte de todo o coletivo mobilizado que mobiliza. Esbarramos a todo momento nas questões, e sentir e perceber quando essas questões nos atravessam e permitem ou impedem nossa possibilidade de inventar, acredito ser um ponto importante no processo coletivo como grupalidade. Creio que as fissuras necessárias ao processo inventivo acontecem especialmente por essas dissonâncias de vontades acionadas pelo coletivo como grupalidade.

A grupalidade movimenta um desenvolvimento relacional totalmente paradoxal e subversivo, pautado na experiência do instante, almejando uma maneira de estar no mundo que também pode se diferenciar do modo representacional, ou seja, querendo ser inventivo, sem, contudo, negar peremptoriamente que o representacional esteja impregnado em nossa existência. Assim, parece necessário o discernimento sobre nossos modos de agir condicionados, e o modo grupalidade mobilizado pela Prática *Aisthesis* parece facilitar mapeamentos de hábitos coletivos e pessoais, o que revela a própria convivência coletiva.

Ao mesmo tempo que o funcionamento da grupalidade possa parecer simples, essa simplicidade carrega em si uma complexidade, pois pode fazer emergir à superfície uma variedade de temas a serem explorados que, por vezes, podem até extrapolar demasiadamente o âmbito do contexto cênico. Embora esse extravasamento de contexto nunca tenha ocorrido radicalmente na Prática *Aisthesis*, sempre buscamos estar cuidadosos com os coletivos em que a Prática foi mobilizada, observando as resistências no interior de cada grupalidade, e as resistências externas impostas ao funcionamento da Prática em cada ambiente. Os próprios ambientes/espços institucionais já estabelecem resistências e normas de comportamento e, quem deles participam, parecem assimilar tacitamente essas normas. Nessa perspectiva,

observa-se mais intensamente as tensões que a Prática *Aisthesis* pode fomentar, especialmente em contextos onde as normativas institucionais ou de crenças muito arraigadas se fazem presentes, porque a Prática tem uma potência de provocar fissuras, de fazer repensar os formatos.

Uma atitude que fez parte do sentimento daquela grupalidade de artistas do projeto *Aisthesis*, ou o conjunto de afetos que se mobilizou naquele coletivo específico, foi sempre a de aproximação desarmada, que trazia um certo desejo “ingênuo” de não querer saber, uma *textura vovó*, como um convite amigável para o compartilhamento daquela experiência. Isso provavelmente ajudava no agenciamento das tensões. Nessa aproximação desarmada reside uma curiosidade para descobrir coletivamente quais saberes mover que permitam acontecer novos saberes, sem embates ou imposições imediatas, mas num cultivo de atitudes de abertura a misturas de diferenças. A partir desse acolhimento acreditamos ser possível encontrar a potência coletiva inventiva que viabilize a intensificação das vibrações da vida na manifestação poética da arte.

Essa aproximação desarmada, a meu ver, não deixou de se constituir como uma estratégia para se fazer perceber possíveis fronteiras, de como elas vão se impondo, sobretudo quando a estrutura contextual se coloca imperiosa. Vamos devagarinho, empurrando e deixando ser empurrado, tateando o campo, mas arriscando na intuição da possibilidade do alargamento, e da possibilidade de abrir fendas, amistosamente.



Figura 14 – Prática *Aisthesis* textura vovó, 2014.  
Fotos: Diego Bresani e Rafaelly Godoy Brito

Perceber esses limites não significa dar as costas aos extravasamentos, mesmo porque eles são parte de afetos que circulam e querem se manifestar, mas creio que a maneira da Prática se colocar, mais como disponibilidades e aberturas sensíveis ao contato, contágios, agenciamentos e colaboração, do que como confrontação, disputa e exigências de sucesso, pode, provavelmente, auxiliar na assimilação mais acolhedora desses eventos, de modo a proporcionar talvez um agenciamento mais caloroso dos afetos.

O que importa à formulação da noção de coletivo como grupalidade é o modo, de como se dispara o plano sensível coletivo para a ocorrência das trocas, dos compartilhamentos, das entradas em devires, das experiências. O que ocorre quando sentimos que algo aconteceu e todos perceberam que este algo está se dando? Estar junto é perceber o outro, e o outro me diz mais sobre mim, assim afirma Espinosa que “as ideias que temos de corpos exteriores indicam mais o estado de nosso corpo do que a natureza dos corpos exteriores” (ESPINOSA, 2016, p. 107).

Como dissemos anteriormente, o fato de não visar produto específico desencadeia uma descontração de acordos na grupalidade, que não obriga uma construção espetacular final, já que não precisa perseguir uma linha narrativa específica. O sentimento espetacular deve ser aproveitado em cada oportunidade que o instante pode oferecer. Assim, os atuantes podem se permitir um desprendimento da eficiência das formas e da composição que busque uma coesão de sentidos, como premissa obrigatória a ser alcançada. Não há papel a ser atuado, embora papéis/personagens possam ser brincados. Não havendo papel fixado para cada participante e se o resultado cênico que emerge não procede de um direcionamento específico, também as funções artísticas se diluem, transformam-se a partir do que o momento sugere e da configuração das circunstâncias e interações que se delineiam a cada instante. Logo, todos os elementos e papéis, se por acaso aparecerem, são móveis. Na diluição dessas funções os pactos criativos acabam por ser acordados temporariamente, se modificando no fluxo da invenção.

No coletivo como grupalidade, essa mobilidade de papéis e funções pode se expandir em várias esferas relacionais, como aconteceu com a Prática *Aisthesis*, como por exemplo, o papel do público e o papel do artista, o lugar da cena, e o lugar da plateia, o momento ficcional e o real, o processo e a obra. Essas fronteiras se diluem, mas também se afirmam dependendo das circunstâncias.

A assimilação do fracasso como possibilidade, como já apontado aqui, também se torna algo singular do coletivo como grupalidade, pois este aspecto parece permitir uma espécie de

suspensão ao contrário daquela do triunfo do sucesso, que modifica o rumo do que vai se construindo no instante, uma vez que surge um “e agora?” A coisa des-anda. E o fato de desandar nos coloca em alerta, em presença. Uma constatação da perda de uma espécie de tensão (talvez a do sentido, da lógica tendenciosamente representativa) para uma outra tensão que ocupa seu lugar (talvez a do desamparo do sentido). E esse alerta não se direciona, necessariamente, para solucionar a suspensão de um desamparo, mas para sentir, aguçar a percepção e abrir os poros sensórios para encarnar, corporificar e criar intimidade com o tempo e seus fluxos do fazer. Logo, a falha parece nos oportunizar a aprendizagem do tempo do agora.

Evidencia-se essa peculiaridade da assimilação da “falha composicional” observada na Prática *Aisthesis* especialmente quando reparamos alguns processos cênicos coletivos que partem de improvisação, mas que possuem claramente um direcionamento para uma estruturação composicional pautada, por exemplo, em roteiros, que parece exigir retomadas de sentidos. Sob um comando subliminar, parece haver sempre alguém querendo retomar o sentido, controlar sua linha narrativa, mesmo que ela se apresente fragmentária, para obedecer a um acordo. É como se o atuante devesse não só estar atento ao presente, mas também ao que se passou minutos atrás, se comprometendo em fazer conexões de sentidos com esses eventos passados do imprevisto, além de buscar, como conclusão futura, um encerramento de um ciclo de sentidos. O que muda, então, é esse sentir-se obrigado a manter uma lógica, para não deixar fracassar o sentido. Não que em *Aisthesis* isso não possa ocorrer, mas nos colocamos mais desprendidos disso. A o processo coletivo como grupalidade, sem a obrigatoriedade desses vínculos de sentidos parece propiciar uma encarnação do tempo (coexistência de passado, presente e futuro), uma compreensão do tempo presente, real e vivido, sentido como duração, que vai além e aquém da operação cronológica do tempo. A grupalidade possibilita uma lógica do tempo diferente dessa que tem como propósito uma construção que molda (remete) certa coerência na linha do tempo. Henri Bergson, citado por Kastrup (2015), nos descreve o momento presente como duração da seguinte maneira:

O que é para mim, o momento presente? É o próprio tempo decorrer; o tempo já decorrido é passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. Mas não se trata aqui de um instante matemático. Certamente há um presente ideal, puramente concebido, limite indivisível que separaria o passado do futuro. Mas o presente real, concreto e vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, esse ocupa necessariamente uma duração. Onde portanto se situa essa duração? Estará além do ponto matemático que determino idealmente quando penso no instante presente? Evidentemente está aquém e além ao mesmo tempo, e o que chamo “meu presente” estende-se sobre meu passado e sobre meu futuro. Sobre meu passado em primeiro lugar, pois ‘o momento em que falo já está distante de mim’, sobre meu futuro a

seguir, pois é sobre o futuro que este momento está inclinado, é para o futuro que eu tendo, e se eu pudesse fixar esse indivisível presente, esse elemento infinitesimal da curva do tempo, é a direção do futuro que ele mostraria. (BERGSON, 1897, p.113 *apud* KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2015, p.91)

Embora no processo de constituição da Prática *Aisthesis* houvesse intencionalidade composicional, isso se apresentou de maneira implícita, visto que os artistas participantes já traziam o olhar composicional incorporado no seu fazer em função da larga trajetória artística como diretores ou atuantes cênicos. Logo, ali havia uma predisposição subentendida à composição, sem que precisasse ser colocada como carro chefe dos experimentos, a composição não era o primeiro foco de preocupação; não que não fosse considerada na Prática *Aisthesis*, mas seu aparecimento não estava ancorado numa intencionalidade deliberada e obrigatória, e não estarmos atrelados a nenhum texto, narrativa, personagens, estética e técnica definidas, facilitava esse desprendimento.

Tomando como parâmetro o funcionamento da Prática *Aisthesis*, temos que no processo coletivo como grupalidade a improvisação e a composição são tratadas como consequência. A improvisação por ser, possivelmente, a única maneira que encontramos de mobilizar os princípios, e a composição por ser considerada apenas como mais uma possibilidade das relações que acontecem. As relações que ocorrem nos encontros dos corpos não dependem de compromissos funcionais e utilitários a priori, nem se pautam em categorias específicas de trabalho, e os participantes também não tentam comandar e organizar o evento. A interação e o contato com o outro não é um pré-requisito, e qualquer coisa pode se transformar em suporte.

De acordo com essas colocações, podemos entender a grupalidade como sendo a própria Prática *Aisthesis*. Entretanto, esta noção me parece importante, especialmente quando ela é trazida para o contexto pedagógico, pois refere-se a um modo de funcionar, mais relacionado aos entendimentos das atitudes, dos hábitos (coletivos e individuais), que ao longo do processo coletivo como grupalidade vão sendo provocados para nos atentar sobre condicionamentos que impedem nossos fluxos de invenção. O modo grupalidade é essa tentativa de trabalhar sobre nossa disponibilidade, flexibilidade, curiosidade, coragem, por meio dos afetos que nos atravessam, e como esses aspectos, tão diversos em cada participante, podem se transformar a partir das fricções e afinidades, na constituição de uma ética de encontro que possa potencializar esses mesmos aspectos na relação com a invenção, com a arte, com a vida. Isso parece favorecer a atuação em sua potência também de afetar. O fato de a Prática cutucar esses aspectos não quer dizer que transformações pessoais e coletivas estão garantidas, pois facilmente podemos cair

em velhos modos de ver e fazer e relacionar com as questões de maneira a querer controlá-las, apaziguá-las, especialmente se não estivermos atentos e abertos aos diferentes pontos de vista que cada um expõe.



Figura 15 – Prática *Aisthesis*, Museu da República, 2014.  
Foto: Diego Bresani

## 2. FLUXOS DE UMA PESQUISA AISTHESIANA

*Desde o dia em que pus os pés nessa sala  
Eu me equilíbrio  
Entre o tombo e o salto  
E é tão bonito você vir  
mesmo sabendo que eu posso cair  
ou saltar.*  
Francis Wilker (diário de criação, 2014)

Neste capítulo passaremos ao estudo dos princípios da Prática *Aisthesis*, reflexões, análises e implicações observadas a partir do momento que me proponho a tomá-la como objeto de pesquisa de um doutorado. Sendo assim, podemos considerar que há uma passagem da cartografia como abordagem de processo observada no desenvolvimento do projeto *Aisthesis*, para a cartografia como abordagem de pesquisa que toma a Prática *Aisthesis* como estudo de caso da investigação sobre processos de invenção no contexto cênico, a partir da consideração do coletivo como grupalidade.

Dessa forma, a investigação se dá com uma abordagem mais interventiva, e segue ainda cartográfica, já que vamos, de modo mais consciente, relacionar os dados que surgem e problematizar as questões a partir dos contextos de realização da Prática *Aisthesis*.

Passos e Barros (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015) assinalam que toda pesquisa é intervenção. A noção de intervenção, para os autores, é tomada segundo o que coloca René Lourau (200a, b e c) ao propor a intervenção como método de Análise Institucional, como um “trabalho da análise das implicações coletivas, sempre locais e concretas” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.19), entendendo que implicar não é o que ocorre de acordo com a vontade consciente ou intenção dos indivíduos, mas relaciona-se “às forças inconscientes que se atravessam constituindo valores, interesses, expectativas, compromissos, desejos, crenças, isto é, as formas que se instituem como dada realidade” (ibidem, p.20).

Embora o método da intervenção descrito por Lourau (2004a, b e c), apontada por Passos e Barros (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015), esteja envolvido com uma demanda de Análise Institucional, podemos identificar seus princípios também como parte de um processo cartográfico, como mostram os autores. O processo de análise da pesquisa deve se dar a partir de um “mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência” (PASSOS; KASTRUP; ESCOSSIA, 2015, p.17). Não há uma separação entre pesquisador e objeto, e a relação entre o fazer e o conhecer se dá em

conjunto no plano da experiência. Sujeito, objeto e conhecimento são efeitos coemergentes do processo de pesquisar (ibidem, p.18).

Dando prosseguimento às nossas cartografias, este capítulo apresenta três partes, sendo que na primeira, apresento uma breve descrição de minha trajetória artística e de como ela se transforma de um caráter mais experimental de investigação na dança para o interesse no desenvolvimento de uma pesquisa e sistematização de um pensamento de prática artística, envolvendo as artes cênicas em geral, especialmente voltada a processos de criação e trabalho da (o) atuante cênico. Essa transição é estimulada pelo ingresso no mestrado em 2004, e pela atuação como professora pesquisadora da Universidade de Brasília desde 2010. Ao observar essa trajetória, constato que as inquietações de *Aisthesis* já se pronunciavam nesse percurso.

Na segunda parte apresento a análise dos princípios da Prática *Aisthesis*. Quais os fatores e seus modos de funcionamento que desorganizaram as formas - espacialidades, fronteiras, relações entre corpos, composições coletivas e individuais etc. - fazendo surgir novas formas, e outras possibilidades de composições. O recorte que opto para realizar esta análise se pauta no tema das Dinâmicas desestabilizadoras da Prática, das quais apresento apenas três: Dinâmica do não saber, Dinâmica da relacionalidade e Dinâmica de fluxos. Esse recorte parece relevante para o entendimento de como a Prática *Aisthesis* pode fornecer aberturas para um fazer inventivo, ao se valer radicalmente das subjetividades e de lógicas envolvidas nesse fazer que reativam nossas vulnerabilidades, fazendo tremer nosso corpo vibrátil (Rolnik, 2016), cujo efeito é evidenciado na matéria expressiva dos corpos e no movimento das formas no coletivo. Essa desestabilização parece gerar uma abertura e ativação das forças relacionais coletivas (subjetividades, intensidades, afetos etc.), que se encontram mais no plano das sensações, dos devires, nas lógicas caóticas, e que ressoam nas atitudes de quem participa da Prática *Aisthesis*. Veremos também como as noções de metaestabilidade (Passos; Kastrup; Escossia, 2015), desamparo (Safatle, 2016), lógica da catástrofe (Negri, 2016), dentre outras, se fazem presentes num movimento de reflexão e de constituição da Prática *Aisthesis*, nos ajudando a entender com mais clareza o processo coletivo como *grupalidade*, como um processo potencialmente inventivo.

Importante ressaltar que farei essa descrição e análise a partir das experimentações em que todos os artistas integrantes do projeto *Aisthesis* estiveram presentes, especialmente na primeira fase, visto que o núcleo ficou dividido em muitos momentos, entre São Paulo e Brasília. Essa divisão implicou maneiras diferenciadas de abordar a Prática. Por exemplo, o núcleo de São Paulo, composto apenas por Kenia Dias e Francis Wilker, realizou a prática

algumas vezes em parques, enquanto o núcleo de Brasília se restringiu especificamente a ambientes fechados. Também o fato de o núcleo de SP ser de apenas dois integrantes, observou-se a tendência de um atuar como observador do outro, diminuindo a incidência de relação conjunta.

Considero que essas diferenças somente fortaleceram o funcionamento da Prática *Aisthesis*, no momento em que estávamos todos juntos, por trazerem pontos de vista e formas de abordagem diversas, contribuindo para a constituição de uma prática que tem como um de seus princípios exatamente nutrir a diferença e prezar por ela. Os modos diferenciados de cada núcleo não interferiram explicitamente na prática coletiva, uma vez que sempre assumimos o lugar do não saber juntos em cada encontro, ou seja, entendemos que cada encontro é uma nova experiência que se constitui, e aquele saber apreendido dos outros encontros realizados separadamente ou em dias diferentes, poderiam ser atuados com outras configurações, transformados, já que o momento era outro. Os saberes de cada um tomaram novos formatos e novos saberes se constituíram.

Outra questão importante a destacar é que a constituição da Prática se deu a partir de um desejo de relação mais horizontal entre os participantes, em que todos pudessem estar envolvidos e investidos, independente do *background* de cada um. Wilker (informação pessoal)<sup>44</sup> nos relata que a diferença entre tempo de experiência artística de cada integrante, e o fato de a maioria dos participantes terem sido meus alunos, poderia ter representado uma inibição das liberdades, possivelmente por uma questão de respeito a uma pessoa na qual todos nutriam admiração. Entretanto, essa inibição não ocorreu, essas questões não foram sequer aventadas. Nesse sentido, a Prática *Aisthesis* foi uma construção conjunta e o anseio da horizontalidade parece ter ressoado na relação com público, como veremos mais adiante.

A análise que realizo aqui, embora tenha se dado com a contribuição de todos, parte de um olhar particular que se volta para o interesse específico de pesquisa desta tese, e que pode conter pontos de vista diferentes de cada um dos artistas envolvidos.

Considero que os artistas participantes de *Aisthesis* investiram no projeto com espírito de cartógrafo, como vimos anteriormente, e nessa toada permanecerei daqui em diante.

---

<sup>44</sup> Relato de Francis Wilker em conversa/entrevista via whatsapp entre os dias 22.04.2019 ao 02.06.2019.

Sinto que, em grande parte de minha trajetória artística, fui atravessada, de algum modo, por uma espécie de fluxo *aisthesiano* e por um espírito cartográfico. Provavelmente isso me levou à *Aisthesis*.

## 2.1 Nos rastros de uma *Aisthesis*

No processo da cartografia identificamos que o projeto *Aisthesis* abriu campo para atuação em quatro eixos de pesquisa: atuação, encenação, pedagógico/formativo e relação com o público. Durante todo o percurso, ficou claro que meu interesse normalmente se voltou para aspectos e observações sobre a perspectiva da atuação. Sempre me senti seduzida pela investigação dos processos da (o) atuante cênico, lançando um olhar sobre este tema, tanto pelo viés de quem atua como bailarina e atriz desde a adolescência, quanto por um olhar de diretora de variados processos artísticos, que se deu durante quase trinta anos, incluindo 15 anos à frente da companhia de dança Basirah<sup>45</sup>, e mais de 20 anos como professora, dos quais os 10 últimos anos, no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

A perspectiva da direção, no contexto de *Aisthesis*, de certo modo, me abriu para possibilidades de mobilização de metodologias móveis e mecanismos de condução e criação de ambientes e atmosferas que pudessem estimular a curiosidade de atuantes cênicos, incitar a atenção, interesse e exploração de seus potenciais artísticos para que conseguissem desfrutar desse mágico fenômeno que é inventar, imaginar, materializar ideias, compor, manipular e, acima de tudo, fazer isso a partir da relação coletiva.

O interesse pelo âmbito da atuação tem início na minha trajetória artística como bailarina do grupo Endança<sup>46</sup>, na década de 1980. O trabalho do grupo era voltado para o desenvolvimento de habilidades corporais, no sentido de aguçar o aspecto sensório-motor e apurar o virtuosismo corporal para a criação coreográfica. Nossos treinos incluíam um contato constante com a natureza – idas a cachoeiras, realização de jogos ao ar livre etc., além de exploração de habilidades corporais diversas a partir de experimentações exaustivas das possibilidades do movimento. Muito se trabalhou sobre a precisão e domínio dos movimentos,

---

<sup>45</sup> O Basirah foi criado em 1997 por mim, em parceria com Yara de Cunto. A manutenção do grupo como companhia durou até 2011. A partir desse ano a companhia se desfaz e dou prosseguimento às atividades artísticas de modo independente.

<sup>46</sup> Grupo independente de dança contemporânea de Brasília que atuou de 1982 a 1996 sob a direção de Luiz Mendonça e Márcia Duarte.

sobre espacialidades, agilidade física, escuta, ritmo, destreza. Foi um período extremamente rico de minha formação, que me permitiu a aquisição de muitas habilidades corporais e o desenvolvimento intuitivo e sensível na relação com espaço e tempo da atividade cênica, que até hoje reverberam no meu fazer.



Figura 16 – Grupo Endança, espetáculo *Animater*, 1994,  
nesta foto: Cristina Moura e Giselle Rodrigues.  
Foto: Mila Petrillo.

Nessa experiência, iniciada aos treze anos de idade, começo sem nenhuma expectativa de me tornar bailarina. Costumo dizer que a dança me escolheu. Acredito que esse fato interferiu na maneira com que eu experimentei cada ensaio, cada apresentação pública. O fato de não traçar aquele percurso, como um ideal de vida, perseguindo uma meta profissional de longo prazo, trouxe uma enorme qualidade de investimento na experiência, no potencial das situações e no desfrute do tempo das coisas, mais do que grandes preocupações com resultados do ofício. Via aquele grupo de pessoas quase como uma família<sup>47</sup>, que tinha imenso prazer em despender horas da vida<sup>48</sup>, explorando, brincando com os corpos, compondo dramaturgias corporais, sempre como se fosse um jogo, sem perspectiva de ganhadores, sem compromisso com o sucesso, mas com uma vitalidade e desejo em superar a nós mesmos, em arriscar a própria

<sup>47</sup> O Endança teve diversas formações. Entro para a companhia em 1982, e dela fazia parte, além de Luiz Mendonça e Márcia Duarte, Vivianne Brito, Cristina Moura, Eveline Gayoso, Selma Alves, Márcia Cabral, Raimundo Lima, Cláudia Gama, dentre outros que passaram por ele e não permaneceram. Nos últimos anos de sua existência o núcleo que permaneceu até seu final em 1996 foi, além de mim, Luiz Mendonça, Cláudia Gama e Cristina Moura.

<sup>48</sup> Trabalhávamos quase de domingo a domingo, de quatro a seis horas diárias.

eficiência do corpo. Éramos confiantes no trabalho do dia a dia. No Endança permaneci por 16 anos, num constante exercício de experimentar-me e abrir-me ao novo.

Por essa versátil abordagem da corporalidade, com o passar do tempo me vi curiosa em aprofundar aspectos relacionados à força de atuação (presença?) dos corpos em estado de cena, bem como me interessou pesquisar temas relacionados a contemporaneidade que pudessem direcionar a exploração da dramaturgia corporal para além da experimentação somente do movimento em si. Nos primeiros anos do Endança, a nossa concepção de dança voltou-se muitas vezes para a ideia do passo de dança, estimulado pela música e suas variações rítmicas, embora Luiz Mendonça e Márcia Duarte, diretores da companhia, também buscassem abordagens mais amplas na investigação do movimento e das sensações dos corpos em diálogo com temas da época, resultando numa dança, por vezes, abstrata, outras, mais narrativa, mas ainda bastante focada na elaboração de coreografias que pudessem ilustrar determinada temática. Com o amadurecimento da companhia, percebo que já no Endança havia um interesse muito mais pelas forças que movem a atuação, do que pelas formas e execução da coreografia, resultando em espetáculos que possivelmente promoveram mais uma “estética sensorial”, ou um jogo do movimento manifestado mais pela motivação sensorial e de como aquilo gerava a expressão cênica. Certamente isso me estimulou no interesse pelas questões mais subjetivas que envolvem a expressão do corpo.

Com o Endança, também, tive a oportunidade de entrar em contato com um panorama mundial da dança no final da década de 1980 e meados de 1990. Durante os últimos seis anos de existência do grupo, nos apresentamos em diversos festivais nacionais e internacionais, que nos oportunizou assistir muitos espetáculos de dança contemporânea considerados relevantes no cenário mundial. Como bailarinos, tivemos a chance de participar de workshops com coreógrafos de destaque na cena contemporânea da época e com os que despontavam, além de realizar parcerias e coproduções com outros artistas, como foi o caso dos coreógrafos portugueses João Fiadeiro e Rui Horta.

Com o fim do grupo Endança em 1996, criei a companhia de dança Basirah, composta de 11 integrantes<sup>49</sup> com formação em teatro e dança. O Basirah me possibilitou adentrar mais profundamente num outro campo de investigação, abrindo-se para uma abordagem de criação

---

<sup>49</sup> Participaram do Basirah neste período: Ana Amélia Vianna, Alessandro Brandão, Dorka Hepp, Fabiana Garcez, Fabiana Marroni, Livia Frazão, Márcia Lusvalva, Oiram Maia, Rachel Cardoso, Shirley Farias, William Ferreira. Posteriormente alguns saíram e outros foram agregados, como: Alisson Araújo, Diego Pizarro, Édi Oliveira, Livia Bennet, Lina Frazão, Milene Suzano, Edson Bezerra.

coreográfica que não partia somente da exploração do movimento pelo movimento, mas sua emergência com base nas inquietações, impressões e visão de mundo que os próprios bailarinos (as) traziam em relação ao que os afetavam, tanto social como existencialmente. Nesse momento, o viés menos abstrato do movimento se faz presente e a aproximação com o teatro acontece de modo mais explícito, mesmo porque dos 11 integrantes do grupo, a grande maioria tinha como bagagem a formação teatral. Esse perfil das (os) atuantes do Basirah certamente me estimulou a trabalhar com os materiais que traziam, visto que possibilitou a construção de outras camadas de sentido para o movimento, o que já me interessava.

Com o grupo Basirah como objeto de pesquisa, realizei meu mestrado, período em que trabalhei o estímulo e a sensibilização da percepção da (o) atuante cênico para uma escuta mais aguçada de seus processos psicofísicos na atividade criadora. Objetivei aumentar sua consciência para seus estados físicos, tanto no momento da criação de materiais, como na atuação cênica. Ademais, busquei uma maneira de viabilizar para a (o) atuante cênico uma compreensão mais aprofundada de seus processos que pudesse ajudar na integração mais íntima com seus próprios materiais.



Figura 17 – Grupo Basirah, espetáculo *De água e sal*, 2006.  
Foto: Mila Petrillo

Esse processo foi muito influenciado por experimentações artísticas com base na improvisação, na qual tive um primeiro contato mais aprofundado com o coreógrafo norte-

americano, radicado em Portugal, Howard Sonnenklar, na ocasião de uma residência com o grupo Basirah, em Brasília. Nas atividades de Sonnenklar, a improvisação não foi trabalhada como técnica que almejasse o domínio específico de alguma variável da cena. O improviso configurou-se como um meio de execução das propostas, que objetivaram fazer com que a (o) atuante cênico acessasse zonas de percepção e sensibilidade do corpo, o que afetou a maneira como a expressão física e emotiva se manifestava. Sonnenklar utilizou muitos exercícios de associação livre, de jogos de imaginação ativa, conversas com personagens imaginários que povoam o inconsciente, uso de vendas nos olhos etc. Muitos procedimentos utilizados por ele se relacionam a técnicas da psicologia, do movimento autêntico, do contato-improvisação, que agem claramente na consciência sobre os condicionamentos, tanto de movimento, quanto de comportamento dos atuantes cênicos. A abordagem da improvisação se voltou mais ao percurso sensível da manifestação expressiva dos corpos do que à preocupação com o processo composicional.

Outro processo artístico que me chamou atenção foi o do coreógrafo australiano Lloyd Newson, diretor do grupo inglês de teatro físico *DV8*. Newson também utilizou a improvisação como meio para fazer emergir a consciência dos atuantes para as ações realizadas, pontuando a maneira com que estes manipulavam e produziam seus próprios materiais criativos para gerar sentidos. Em duas semanas intensivas de uma residência artística em Londres, na qual participei como bailarina, Newson adotou nos laboratórios de criação uma perspectiva de aguçamento político dos corpos e um incentivo a autonomia criativa dos participantes, a fim de provocar sua tomada de consciência sobre os próprios comportamentos na relação com as coisas do mundo. Da mesma maneira, Newson instigou os atuantes a elaborarem narrativas cênicas sobre questões sócio-políticas a partir de seus próprios pontos de vista. Com as cenas montadas e apresentadas ao grupo de participantes, Newson iniciou uma longa lista de perguntas sobre as várias camadas de sentidos que determinada cena suscitava, e dessa maneira, fez o coletivo ir manipulando os materiais até chegar em sentidos menos literais, mais pungentes e políticos, de certa maneira. Foi interessante observar como Newson conduziu o coletivo, de modo a dar voz a cada integrante daquele processo, e de como, para ele, as idiossincrasias físicas e psicológicas reveladas de cada atuante eram fundamentais para o levantamento de materiais e a construção dramaturgica, sendo as particularidades e diferenças valorizadas no contexto coletivo.

Essas experiências fizeram minha atenção, como diretora e coreógrafa, se voltar para o comportamento dos corpos, na sua dimensão emotivo-afetiva em conjunto com a dimensão físico-expressiva singular como ponto de partida da criação e seleção de material para

construção dramaturgica. Me interessei pela dramaturgia dos corpos. Que histórias trazem e quais outras tantas podem contar. Nesse sentido, começo a me interessar por técnicas corporais que fazem emergir essas histórias dos corpos, muitas vezes camufladas por uma excessiva preocupação com as formas, especialmente no contexto da dança, ambiente com o qual eu mais convivia.

A pesquisa de mestrado, realizada entre 2004 e 2006, sob orientação do professor doutor Fernando Villar, baseou-se na utilização de princípios e abordagens somáticas do movimento proveniente do *Body Mind Centering*<sup>50</sup> e do *Movimento Autêntico*<sup>51</sup>, bem como de exercícios de imaginação ativa, associações livres e improvisações que envolveram a investigação de estados corporais específicos reverberando na expressão do movimento e da dança, bem como na maneira de utilizar a voz.

Essas técnicas me auxiliaram no desenvolvimento do processo artístico via estimulação das sensações e do trabalho sobre o comportamento, hábitos e condicionamentos dos atuentes, e das conseqüentes reverberações na criação. Ao aguçar a sensibilidade dos aspectos psicofísicos dos atuentes, foi possível detectar maneiras como cada participante habitualmente se relacionava com as coisas a sua volta e, a partir dessa detecção e tomada de consciência nos aspectos observados, abriu-se novas possibilidades de relações. A constatação de certos hábitos gerou uma crise no atuante, deixando-o vulnerável ao momento, e muitas vezes, abriu-lhe outros caminhos de se relacionar com tempo, espaço, outro, objeto, movimento, comportamentos, etc.

---

<sup>50</sup> “Desenvolvido pela norte-americana Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora da *School for Body Mind Centering* (1973), em Nova York, o estudo BMC foca o desenvolvimento da consciência corporal profunda, para que possamos ‘incorporar’ conscientemente cada sistema de nosso corpo, de modo a beneficiar nossa expressividade. O termo ‘incorporar’, para Cohen, significa tomar conhecimento por meio da experiência cinestésica, sensível, de que aquele sistema corporal, aquela parte do meu corpo sou eu.” (BRITO, Giselle R, *De água e sal – uma abordagem de processo criativo para a dança*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2006). Mais sobre este tema pode ser encontrado em: COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sensing, feeling and action: the experiential anatomy of body-mind centering**. Northampton MA, 1993.

<sup>51</sup> “*Movimento Autêntico - MA* (Authentic Movement), desenvolvido por Mary Starks Whitehouse no final da década de 1950 e início de 1960 era originalmente chamado de Movimento em Profundidade, que consistiu na investigação das conexões entre a psicologia junguiana, por meio da Imaginação Ativa e os simbolismos e conteúdos revelados no movimento corporal. O termo Movimento Autêntico foi posteriormente usado em 1968 por Janet Adler, discípula de Whitehouse e fundadora do Instituto Mary Starks Whitehouse, na Califórnia.” (BRITO, Giselle. *De água e sal – uma abordagem de processo criativo para dança*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2006). Mais sobre este tema pode ser encontrado em: PALLARO, Patrizia. **Authentic movement: Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow**. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999.

Ao observar este aspecto de minha pesquisa de mestrado, é possível que o fator crise já estivesse presente como pano de fundo do processo, sendo que, no momento de criar, essa crise, não raro, se revelou quando friccionadas as sensações com as percepções de mundo e de como cada um se expressou, ou deu forma àquela expressão. A consciência da crise proporcionou ao atuante a possibilidade de se deparar com meios de expressão mais sintonizadas com as sensações. As técnicas geraram nos atuantes um estado de vulnerabilidade em ebulição. A partir desse estado, os (as) atuantes cênicos foram orientados a expandir a atenção para a expressão física do corpo, apreendendo as sensações físicas e seus efeitos no corpo (ações, voz, movimento, gestos etc.) e o possível surgimento de camadas de sentido. A ideia, portanto, não era focar nas causas, mas observar como ressoava no corpo, no músculo, nas velocidades, nos olhares, na forma de tocar as coisas, de verbalizar questões etc.

No mestrado, durante a pesquisa, embora considerasse a influência de vários fatores no processo do atuante, tomamos como ponto de partida a perspectiva particular/individual de cada atuante, do “eu” para o fora, para as coisas do mundo, para as relações. Isso se deu de forma processual e organizada, com focos de trabalho específicos, sendo realizados ordenadamente, com tarefas mais planejadas, na qual aplicaram-se as técnicas e desdobraram-se seus efeitos visando as construções dramaturgias corporais.

Como resultado deste processo chegamos ao espetáculo *De água e sal*<sup>52</sup> que foi considerado e divulgado como um laboratório cênico de dança-performance para o exercício da interpretação, tendo como interesse a investigação sobre estados pré-expressivos no contexto de atuação. A seguir, o leitor poderá ver um trecho do processo deste espetáculo.



Vídeo 5. Processo do espetáculo *De água e sal*<sup>53</sup>.

Este estado pré-expressivo refere-se a um estado de abertura e disponibilidade da (o) atuante cênico para as forças, afetos promovidos pelo aguçamento de conteúdos relacionados

---

<sup>52</sup> Elenco: Alessandro Brandão, Alisson Araújo, Diego Pizarro, Dorka Hepp, Lina Frazão, Lívia Frazão, Lívia Bennet, Márcia Lusalva, Rachel Cardoso. Iluminação: Dalton Camargos. Trilha sonora: o grupo. Figurinos: Alessandro Brandão e o grupo. Direção: Giselle Rodrigues.

<sup>53</sup> *De água e sal*, processo do espetáculo Basirah, 2005/2006, acessível também pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=T340OM8hjXw&t=4s>

às sensações, sentimentos e visão de mundo, via exploração aprofundada dos sistemas corporais e comportamentais na relação com o meio. A pré-expressão, colocada como o lugar das sensações latentes e expostas, é um conceito desenvolvido mais detalhadamente pelo diretor e pesquisador teatral Eugênio Barba (2009), o qual afirma que a pré-expressão consiste num “nível operativo” do processo criativo que não se separa da expressão, “é uma práxis que, durante o processo, tem como objetivo desenvolver e organizar o *bios* cênico do ator assim como fazer aflorar novas relações e inesperadas possibilidades de significados” (BARBA, 2009, p.172). Desse modo, sem a preocupação com o resultado, segue mais uma lógica de processo. De acordo com Ferracini (2003), a pré-expressividade representa o nível organizacional básico na constituição da expressão artística, o nível que torna possível que ela se dê (FERRACINI, 2003).

Além de meu investimento na investigação sobre o processo de cada atuante cênico envolvido na pesquisa, o percurso de construção desse espetáculo já sinalizava meu interesse em desenvolver relações mais horizontais entre os participantes, no sentido de possibilitar mais espaços de autonomia aos atuantes cênicos, de agregar pontos de vista diferentes em relação aos temas propostos no coletivo, e de diluir cada vez mais o poder de decisão da direção, embora isso ainda fosse presente. As decisões dramaturgias foram tomadas coletivamente, e grande parte das propostas cênicas foram desenvolvidas pelos atuantes. Ao longo do processo, realizamos vários ensaios abertos ao público, não para testar necessariamente a dramaturgia em construção, mas principalmente para testar os atuantes em situação de cena. Do mesmo modo que em *Aisthesis*, nos interessou investigar modos de aproximação com o público e maneiras de contágio e afetações multilaterais.

Nesse sentido, sinto o surgimento do projeto *Aisthesis* quase como um desdobramento dessa trajetória. No processo do *De água e sal*, já percebemos vestígios de um desejo em experimentar uma abordagem de criação que, ao invés de partir do sujeito para o coletivo, como foi durante o mestrado, se interessa pelas relações mútuas entre coletivo e sujeitos, como modo também de gerar autonomia, flexibilidade, disponibilidade, capacidade de escuta e desierarquização entre os envolvidos. A Prática *Aisthesis* seguramente retoma esse desejo, na medida em que explora as fricções coletivas como disparadoras do processo de conscientização dos atuantes nas, e para as situações cênicas. A mobilização dessas fricções é intensificada, especialmente, dentro de um espaço que se propõe mais flexível e arejado de possibilidades relacionais, sem muitas regras diretivas, como veremos a seguir com as Dinâmicas desestabilizadoras que percorreram todo o processo da Prática *Aisthesis*.

## 2.2 Dinâmicas desestabilizadoras da Prática *Aisthesis*

Defino o funcionamento das Dinâmicas desestabilizadoras como movimentos do visível e invisível que afetam (constituem) e são afetadas por um plano sensível de conexões e relações entre e nos corpos, coisas, espaço, tempo, subjetividades, e que no caso de *Aisthesis*, são dinâmicas que, em função de sua maneira de se atravessarem, provocadas pelos princípios da Prática *Aisthesis*, caracteristicamente se apresentam como desestabilizadoras, como veremos a seguir. Essas dinâmicas podem agitar e forçar a convivência de paradoxos como possibilidade de aprendizado dentro dos fluxos das coisas e relações. Observamos que uma coisa não é só uma coisa, senão uma rede complexa de relações em constante transformação.

Cada contexto em que a Prática *Aisthesis* foi desenvolvida suscitou muitas questões apontadas pelos artistas do projeto, tais como:

Essa prática é arte? Como nomear as coisas? Como a relação com o outro pode ser menos hierárquica? Como compartilhar/mostrar o processo de algo que não ficará pronto? Eu tenho que ser sempre a enunciadora da questão? Como criar um espaço convidativo? A palavra limita? Se o outro nos interessa tanto, porque ficamos reclusos ao espaço de trabalho? Como pensar o espaço de modo a favorecer a interação com o outro? Como seria realizar essa prática numa escola? Como seria essa prática numa festa? Como a gente vai chamar o público? Com que nome? De que jeito? Como é o estado e a atitude do performer nessa pesquisa? Como encarar a improvisação nesse processo? Como aguçar e sensibilizar a percepção das coisas que acontecem? Como dialogo com elas? Como faço delas um desdobramento para algo? Estou apto a capturar e perceber a potência de uma situação para então criar a partir dela? Quero a potência? A quais dispositivos cada um recorre para se autoprovocar? Como sair de nossos lugares comuns, hábitos? Como liberar a memória de ser exclusivamente acessada como lugar de depoimento pessoal? A preparação é o outro chegar? (ANDRADE et al., 2015, p. 39)

Essas inquietações desencadearam muitos outros questionamentos fazendo com que buscássemos um funcionamento de processo atentos às questões. Ao observar este funcionamento que culminou na constituição da Prática *Aisthesis*, percebi que as conexões totalmente aleatórias, e muitas vezes simultâneas, de variadas dinâmicas presentes (da espacialidade, fisicalidade, vocalizações, ritmos contrastantes, dinâmicas comportamentais, dentre outras), como a que descrevemos na *encenação do instante*, no capítulo um, ao se friccionarem, na maior parte das vezes de maneira não proposital e deliberada, aceitando radicalmente a contingência, guardavam constantemente um teor de instabilidade, desestabilizando expectativas de combinações previsíveis. A meu ver, esse fator gerou abertura

a possibilidades conectivas pouco experimentadas dessas dinâmicas, além da chance de invenção de novas possibilidades composicionais.

Nesse sentido, sem a intenção de abarcar a totalidade de temas que estas questões acima movimentam, tentarei trazer um olhar sobre Dinâmicas desestabilizadoras que pude observar, explicitando três, que a meu ver, fizeram a Prática *Aisthesis* mobilizar-se de modo peculiar, oportunizando um processo cênico coletivo diferenciado do que recorrentemente observamos no âmbito das experimentações cênicas aqui apontadas. São elas: 1) Dinâmica do não saber; 2) Dinâmica da relacionalidade; 3) Dinâmica de fluxos.

Embora tenha separado essas dinâmicas para a compreensão deste estudo, reconheço que elas se atravessam e criam um plano vibracional de experiências, conexões, forças. Entendo que essas dinâmicas, e outras que possam ser identificadas, fazem parte de uma rede, com vários elementos que coexistem e se interligam, se afetando mutuamente. Logo, a Prática *Aisthesis* neste estudo é vista como disparadora e, ao mesmo tempo, resultante dessa rede de afetações.

Acredito que esse processo desestabilizante pode ser considerado como uma possibilidade complementar ao processo de formação do atuante cênico, estimulando-o mais intensamente ao encontro com as diferenças, com o não familiar, e que o efeito de vulnerabilidade coletiva e pessoal que emerge daí pode ativar a disponibilidade sobre as relações coletivas e o trabalho sobre si.

Ao observar o funcionamento da Prática *Aisthesis*, detectamos que o que mantém o plano vibracional ativo, aquecendo as Dinâmicas desestabilizadoras, é o fato de a Prática mover-se constantemente pela imprevisibilidade, pelo não saber fazer, pelo caos e o lúdico, pelo risco de se lançar para algo sem garantias de sucesso, pelo fluxo de ações e a relação com o instante via sensações experimentadas, acionadas pelo grau de flexibilidade dos princípios da Prática.

Nesse contexto da Prática *Aisthesis*, gostaria de pensar a noção de Dinâmica desestabilizadora a partir do conceito de metaestabilidade, definido por Gilbert Simondon<sup>54</sup> (1989 *apud* Passos; Kastrup; Escossia, 2015), apresentado pelos autores Barros e Passos como sendo “uma dinâmica de devir que só se resolve em contínua transformação” (*ibidem*, p.23). Este conceito surge a partir de uma crítica de Simondon a concepções sobre o processo de individuação, trazidas pelo pensamento filosófico tradicional, que considera a existência de um

---

<sup>54</sup> SIMONDON, G. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 1989.

princípio de individuação anterior ao processo de individuação, que orienta e dá privilégio ontológico ao indivíduo constituído (ibidem, p.22). Ou seja, essa linha de pensamento, ao afirmar que o processo de individuação se dá a partir do indivíduo já constituído, coloca seu desenvolvimento apartado da realidade que o acompanha, de sua experiência, indo na contramão do que Simondon propõe. O autor coloca, segundo explicitam Barros e Passos (Passos; Kastrup; Escóssia, 2015), que o indivíduo se constitui através do processo de individuação e que o efeito desse processo não culmina somente no indivíduo, senão na conjunção do indivíduo e o meio, tendo assim o indivíduo como “uma fase do ser que supõe uma realidade pré-individual que o acompanha” (ibidem, p.22), uma vez que:

O indivíduo, mesmo após a individuação, não esgota os potenciais da realidade pré-individual, assim como a individuação não faz aparecer como seu efeito somente o indivíduo, mas um par indivíduo-meio. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 22)

O processo da individuação ocorre como manifestação em um sistema de forças de tensão que comporta potenciais e guarda certa incompatibilidade em relação a ele mesmo. Nesse sistema de incompatibilidade é que ocorre o processo de individuação, a partir de um devir em constante processualidade, que acontece ao ser e de que consiste o ser. O devir, na concepção de Simondon, é entendido como “dimensão do ser capaz ou a capacidade de se defasar por relação a ele mesmo, de se resolver em se defasando” (SIMONDON *apud* PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA 2015, p.23), ou seja, sua capacidade de se diferenciar de si mesmo.

Também Liliana da Escóssia (2012), no artigo *Individuação e informação em Gilbert Simondon*, nos fala que, na teoria da individuação de Simondon, a metaestabilidade é a ferramenta conceitual que permite “pensar um sistema que se mantém longe do equilíbrio estável, sem cair na instabilidade” (ESCÓSSIA, 2012, p.26). O conceito de metaestabilidade vem rebater ideia de equilíbrio estável na interação entre forma-matéria proposta pela abordagem gestaltista da Teoria das Formas. Escóssia (2012) afirma que, na visão dos gestaltistas, a interação entre os elementos constitutivos de um campo perceptivo está em constante interação e se movem sempre em direção à estabilidade, formando uma estrutura de ação e percepção. Segundo expõe Escóssia, Simondon (1989 *apud* ESCÓSSIA, 2012) rebate esta premissa apontando que a formação dessa estrutura é que inviabiliza a possibilidade de transformação, exclui o devir, já que a estrutura, ao entrar em equilíbrio estável, vai implicar o mais baixo nível de energia potencial, o que elimina o devir. Para Simondon (1989), todos os domínios (físico, biológico, psíquico e social), nos sistemas de constituição do indivíduo:

[...] o estado mais provável é um estado de morte; é um estado degradado a partir do qual nenhuma transformação é possível sem intervenção de uma energia exterior ao sistema degradado. (SIMONDON *apud* ESCÓSSIA, 2012, p. 23)

De acordo com Escóssia (2012), “a metaestabilidade aponta para um sistema/campo de natureza intensiva, portador de alto nível de energia potencial” (Escóssia, 2012, p. 23), diferente do equilíbrio estável, cuja tendência à estabilidade e a homogeneidade diminui esse nível de energia, anulando o sistema relacional entre-forma-matéria, na medida em que “o próprio funcionamento do sistema produz um desaparecimento gradativo das relações” (ibidem, p. 23).

Na Prática *Aisthesis* nota-se a ocorrência de uma metaestabilidade em que funcionam suas dinâmicas, tornando-as desestabilizadoras por um paradoxal equilíbrio instável, se é que podemos dizer assim, um equilíbrio que comporta um desequilíbrio para se manter em movimento. O desestabilizar tem como efeito a vulnerabilidade, presente como um esforço/tensão do sistema todo ao processo de lidar com algo novo, sendo esse esforço que mantém o sistema ativo e vivo. Ademais, há uma sensação de que os corpos em vulnerabilidade manifestam um aumento do nível de energia potencial do sistema em fluxo, como se o estado desestabilizado do coletivo, proveniente dos atravessamentos arbitrários entre as diversas dinâmicas presentes, engendrem possibilidades de quebras na regularidade das formas e de combinações tendenciais das relações, e assim carregue a energia para impulsionar outras relações em constante transformação. As formas, então, no contexto da Prática *Aisthesis*, constituem uma das variáveis da energia potencial coletiva que entra momentaneamente em equilíbrio, como uma conjunção “harmoniosa” das dissonâncias, mas comportando uma fragilidade, uma tensão, um tremor. A forma constitui então, o esforço e a tentativa dos corpos de aprumar o desequilíbrio em direção a algo, uma tomada de consciência.

Esse equilíbrio metaestável, portanto, pode ser visto como um fenômeno diluidor de dicotomias e também como parte essencial da potencialização das forças entre corpos; fenômeno esse que por vezes, abarca naturezas aparentemente contrárias, distintas, e em outras, proporciona a ruptura dos limites, das fronteiras entre o conhecido/desconhecido, hábito/diferença, passado/presente, num movimento de desmanchamento e manutenção de diferenças.

Outra noção importante para pensar as Dinâmicas desestabilizadoras é a de desamparo, apresentada por Vladimir Safatle (2016). Esta noção é trazida pelo autor ao refletir sobre a articulação entre afetos, vínculos sociais e poder, na constituição dos corpos políticos e o entendimento dos circuitos de afetos que nos envolvem, provocando transformações sem que

estejamos conscientes disso. Circuito de afetos relaciona-se aos afetos impessoais de uma sociedade que produzem o fundamento dos vínculos sociais, afetos que “embora não lhe dizendo diretamente respeito, implicará todo seu ser” (SAFATLE, 2016, p. 14). Esses circuitos são sistemas afetivos próprios de um pensamento e funcionamento de uma sociedade que regulam nosso modo de existência, e conseqüentemente nossos afetos.

Nesse contexto, Safatle (2016) refere-se ao desamparo como uma alternativa de abertura a outros circuitos de afetos fora dos sistemas sociais hegemônicos. O desamparo como condição que retira a expectativa e solicita um despossuir-se de identificações, dos predicativos que o fazem ser reconhecido como sujeito social, para gerar abertura ao diferente e à nutrição de vínculos afetivos distintos daqueles firmados por afinidades contratuais, promulgadas por nossa sociedade capitalista. Isso implica considerar que a definição dos sujeitos não se reduz somente por seus predicativos. Recorrendo às teorias de Freud, Safatle defende o desamparo como a possibilidade de emancipação e a coragem para se colocar diante da vida sem medo e sem esperança, propondo então que:

Estar desamparado é deixar-se abrir a um afeto que me despossei dos predicados que me identificam. Por isso, afeto que me confronta com uma impotência que é, na verdade, forma de expressão de desabamento de potências que produzem sempre os mesmos atos, sempre os mesmos agentes. (SAFATLE, 2016, p.21)

A ideia do desamparo, proposta por Safatle (2016), se apresenta como questionamento aos regimes de controle aplicados pelo Estado aos sujeitos sociais, que tem como artifício a manipulação e os contratos sociais pautados no medo e na esperança como base afetiva. Mas, e no contexto cênico? A atitude de desamparo pode significar a abertura a processos mais inventivos? O que resiste à predicação? Como pensar a prática artística inventiva a partir desse desamparo, desse despossuir-se?

Também Lapoujade (2017) nos fala que, segundo a redução perspectivista de Sourriau, “todo modo de existência envolve um ponto de vista que eles exprimem” (LAPOUJADE, 2017, p.48), e que para perceber, no sentido de “fazer ver, de tornar perceptíveis novas classes de seres, até os que são invisíveis” (ibidem, p.48), é preciso que ocorra uma redução, uma espécie de limpeza do campo da experiência, para operar uma conversão do olhar. Essa limpeza implica “empurrar para fora do plano todos os pressupostos, os preconceitos, as ilusões, que bloqueiam uma renovação da percepção” (ibidem, p.48), o que pode estar relacionado à noção de desamparo, apresentado por Vladimir Safatle (2016). Lapoujade nos diz ainda que, para

Deleuze, a noção de redução, é compreendida como uma desertificação, um processo de devolver a matéria e o pensamento para um mundo anterior ou posterior ao homem, para explorar suas potências” (LAPOUJADE, 2017, p.55-56). Retomando a redução de Sourriau, nas palavras de Lapoujade, a proposta é a seguinte: o que é empurrado para fora do plano de existência seria a “preexistência *de um mundo exterior comum*”. Lapoujade assim nos diz:

O que desaparece não é o mundo, mas a ideia de um mundo *comum*. A tese perspectivista é de que não existe primeiramente um mundo comum do qual cada um se apropria para fazer dele o “seu” mundo, mas o inverso. Há inicialmente, mundos “privados”, singulares, que formam, em seguida, um mundo comum através das suas comunicações múltiplas. O mundo se torna comum pela comunicação entre mundos “privados”, não são os mundos que se tornam privados pela privatização de um mundo inicialmente comum. Em vez de um mundo comum, há uma multiplicidade de maneiras ou de gestos: maneiras de percebê-lo, de se apropriar dele, de explorar suas potencialidades. (LAPOUJADE, 2017, p.57)

O desamparo no contexto da Prática *Aisthesis* pode se apresentar também como uma necessidade de suspensão de julgamentos, suspensão daquilo que imprime um valor, uma moral, vinculados aos nossos sistemas de crenças sociais.

Além da noção de desamparo e do conceito de metaestabilidade, há também o sentido da catástrofe apresentado por Antônio Negri (2016), o qual interessa trazer ao nosso estudo como um fator implicado no funcionamento das dinâmicas. O sentido da catástrofe, segundo Antônio Negri em sua defesa ao pensamento de Espinosa sobre a constituição da ética, é a lógica que se desvia da ideia de lógica como ato de dominação. O sentido da catástrofe refuta o pensamento funcional, abdica de sua linearidade em favor da lógica da crise, pois, de acordo com o autor, é a crise que movimenta os determinismos. A proposição de Negri diz respeito ao sentido da catástrofe como uma potência de construção do ser, pois para o autor, se “o mundo, o ser, podem ser destruídos” (2016, p.19), eles podem ser integralmente construídos. E se o sentido da catástrofe elimina os determinismos, significa dizer, segundo nos expõe o autor, que a necessidade do mundo é pura contingência, “foi o sentido da catástrofe que o restituiu a nós, como possibilidade de liberdade e de criação coletiva” (ibidem, p.19). Complementando esse raciocínio sobre a questão da crise, também Deleuze (1992) coloca que “a lógica de um pensamento é o conjunto das crises que ele atravessa, assemelha-se mais a uma cadeia vulcânica do que a um sistema tranquilo e próximo do equilíbrio” (DELEUZE, 1992, p.106).

Em *Aisthesis*, é o sentido da catástrofe que parece nos devolver o mundo como possibilidade de liberdade e de invenção coletiva, que se abre também para o exercício de

nossas éticas. É nesse sentido que o entendimento de *Aisthesis* pode nos apresentar como um processo,

*[...] arredio a definições, a nomenclaturas, qualificações, títulos, tópicos, a tudo que lembre categorização, “engarrafamentos”, desconfia de toda terminologia, questiona todas, desafia as palavras: aquelas que restringem, que delimitam, que encasulam, ele quer ampliar, transformar em palavras-tentáculos, a elas diz: é isso, mas também pode ser mais, pode ser tudo; aquelas que alargam, que estão abertas para inflar seu compacto signo a tantos e quantos significados puder, ele diz: FOCO, suas pernas são mais curtas, seus passos devem ser menores. Ou seja, em AISTHESIS se produzem definições para não confiar nelas, listas são feitas e olhadas com rabo de olho, de soslaio, não acreditamos em sua eficácia, não acreditamos que sejam capazes de desvendar, elucidar, decifrar a Esfinge. Estamos subestimando os termos, ou, quem sabe, superestimando. (ANDRADE et al., 2015, p.47).*

A imprevisibilidade na Prática *Aisthesis*, de certa forma, é um recurso que contribui na constituição e potencialização do campo de forças onde o atuante está, visto que ela estimula o contato com dinâmicas desestabilizadoras que, quando assimiladas segundo a lógica da metaestabilidade, desamparo e catástrofe, podem oportunizar um trabalho de sensibilização dos sentidos, de ampliação da percepção, de refinamento da atenção e desenvolvimento de aptidões para compor e compor-se com o imprevisto, podendo estimular a atitude do estar e do querer fazer. O imprevisível, de alguma forma, clama mais aos nossos sentidos, excita nossos instintos, obriga-nos ao improviso, a sacar de nossos corpos maneiras de atuação que podem nos surpreender, e a inventar outras maneiras para lidar com a situação. A contingência gera a crise que coloca em questão as próprias certezas, e nessa zona incerta e indefinida colocamos em movimento um conjunto indissociável entre sensação-razão, imprevisível-programável, numa permanente processualidade das relações de constituição-falência-transformação-constituição-transformação-falência. Lidar com o imprevisível, a crise e o caos, perceber o potencial da situação, suas possibilidades, por meio de um apelo às sensações corporais, foi seguramente uma das bases desta prática artística. Esses aspectos foram assimilados por nós num exercício constante de não controlar, não dominar.

O caos na Prática *Aisthesis* não é necessariamente percebido como desorganizado, desorientado, bagunçado, atrapalhado, gritado, pois mesmo essas qualidades podem se desenhar com uma coerência totalmente própria, complexa e organizada. O caos pode ser o efeito do próprio processo dos corpos de desejar habitar outros territórios, de desterritorialização, e pode se configurar como a porta para o processo de produção de

subjetividades, de vida, de mundos que possam diferir do já conhecido. Sob o ponto de vista da filosofia de Deleuze e Guattari (2010),

O que caracteriza o caos, com efeito, é menos a ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam: não é um movimento de uma a outra mas, ao contrário, a impossibilidade de uma relação entre duas determinações, já que uma não aparece sem que a outra tenha já desaparecido, e que uma aparece como evanescente quando a outra desaparece como esboço. O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p.53)

A ocorrência de dissonâncias entre espacialidade, ritmo, tempo, maneira não funcional com que os participantes lidam com objetos, relações e de como expressam suas próprias experiências sem muita preocupação composicional, pode nos levar a perceber o evento cênico como desequilibrado, desorganizado, pouco eficaz, quando estamos sempre a esperar materiais e composições reconhecíveis a certas concepções. Quando me refiro às dinâmicas da Prática *Aisthesis* como desorganizadoras de formas, é no sentido de que será menos provável esperar que emerjam construções estéticas composicionais coletivas e individuais, de formas mais lineares, simétricas, harmônicas, equilibradas que possam sugerir sentidos que tragam certa “coerência” no agenciamento de seus elementos.

Mas o que essa aparente desorganização suscita no coletivo? Como isso ressoa nos corpos, nas relações, no sentimento de presença, na vitalidade expressiva? O que estamos descartando no processo inventivo quando recusamos os ruídos, os desequilíbrios e uma suposta desarmonia cênica? O que essa angústia estética da bagunça pode nos ofertar?

Essas formas até podem acontecer momentaneamente no agenciamento dos elementos constituintes daquela grupalidade, de tal modo a poder nos dar a sensação de certo equilíbrio, estabilidade de sentido, trazendo uma espécie de conforto de algo esteticamente mais assimilável, com signos mais decifráveis, tanto para quem faz quanto para quem observa. Entretanto, o fato de a grupalidade estar implicada numa dinâmica de fluxo, muitas vezes caótica, na qual não se está preocupado a priori com a fixação das formas, então é possível uma angústia estética se fazer mais presente.



Figura 18 – 1. Prática *Aisthesis*, Museu da República, Brasília, 2014. Foto: Diego Bressani  
2. Prática *Aisthesis*, Café Balaio, Brasília, 2015. Foto: Rafaelly Godoy Brito

Na Prática *Aisthesis*, colocada como processo inventivo, nos interessa exatamente que as formas e seus modos de constituição nos surpreendam, nos provoquem, por nos colocar em contato com o desconhecido, inabitual, sendo nós nos diferenciando de nós mesmos.

Pontuar esses fatores como possíveis aspectos das dinâmicas me pareceu importante, pois considero que eles mobilizam um funcionamento de prática artística coletiva que leva a reforçar a ideia de processo inventivo, e o entendimento de coletivo como grupalidade. O grau de instabilidade da Prática *Aisthesis* indica a viabilização de desmoronamentos dos determinismos, na diluição das fronteiras espacial, relacional e funcional afetando as convivências entre os corpos-espacos-tempos-experiências e na manifestação de suas formas, já que essas começam a acontecer a partir de um terreno de vulnerabilidades, instabilidades, suspensão das certezas.

Seria um ambiente mais instável, provocador da inventividade?



Figura 19 – Prática *Aisthesis*, Museu da República, Brasília, 2014.  
Foto: Rayssa Coe

### 2.3 Funcionamento das Dinâmicas desestabilizadoras

Para facilitar a visualização da rede de funcionamento das Dinâmicas desestabilizadoras do não saber, da relacionalidade e de fluxos, minha intenção é relacioná-las com os princípios da Prática *Aisthesis* e seus efeitos, buscando explicitar o que cada dinâmica comporta.

Na Prática *Aisthesis* não há, necessariamente, uma relação de causalidade de acontecimentos dos fatores que pontuaremos aqui, ou seja, uma coisa não é exatamente consequência da outra de maneira específica e direta. Por exemplo, se um fator aparece como consequência, ele logo pode aparecer como um princípio, como é o caso da entrada na improvisação pelos participantes. A improvisação se transforma num princípio implícito por ter sido a única maneira que encontramos de mobilização da *Prática* e de manutenção de um ambiente de instabilidades e surpresas. Por esse trânsito dos fatores, de ser ora princípio, ora efeito, há uma certa dificuldade em analisá-los separadamente, visto que é uma rede em constante movimento. Como começar, já que cada fator se vincula a uma conjuntura relacional com muitos aspectos envolvidos se dando ao mesmo tempo?

Considero os princípios da Prática *Aisthesis* como fatores *ativadores*, aqueles que deram o pontapé inicial do funcionamento, dispararam a Prática *Aisthesis*. Assinalá-los como princípios não significa que não possam ser modificados ao longo de cada Prática, desde que isso aconteça em decorrência dos fluxos circunstanciais que ocorrem. O princípio sinaliza de onde partimos para mobilizar a Prática. Por exemplo, iniciar a partir do princípio *atemático*, significa dizer que partimos disso, de não definir temas para começar, entretanto, temas poderão surgir no percurso da improvisação de um encontro. Há também os fatores *ativados*, aqueles que parecem ser mais efeitos, desdobrados a partir dos modos de funcionamento dos princípios. Entretanto, relembro da característica de transformação da função desses fatores, no qual o mesmo fator pode funcionar como ativador numa circunstância e como ativado em outra. Logo temos:

- Princípios da Prática *Aisthesis* (fatores ativadores)
  - *Atemático*
  - Sem roteiros *a priori*
  - Instauração de fluxo
  - Percepção pelos sentidos – sensações
  - Contato contínuo com público
  
- Efeitos da Prática *Aisthesis* (fatores ativados)
  - Improvisação
  - Disponibilidade – grau de afetabilidade (capacidade de afetar e ser afetado)
  - Permanente relação com o instante
  - Atenção ativa
  - Diluição de demarcações territoriais
    - Público – artista
    - Espaço cênico – espaço não cênico
    - Começo e término
    - Processo – obra
    - Ação – movimento
    - Ficção – realidade

Embora eu tenha separado os fatores em tópicos, não significa que seguirei necessariamente esta ordem, ou falarei especificamente de um deles, pois às vezes, ao falar

sobre um fator, inevitavelmente outro pode atravessar o caminho, solicitar um desvio, já que segue um fluxo.

Nas turmas de TEAC, além da Prática *Aisthesis* ter sido mobilizada frequentemente, realizei os exercícios *para nada, puxar-empurrar-resistir-aceitar (p.e.r.a), amálgama, muda*, dentre outros que fomos criando no processo ao longo dos encontros. Esses exercícios já vinham sendo experimentados em outros processos que orientei antes do projeto *Aisthesis*. Durante o período de mobilização da Prática *Aisthesis*, nas turmas de TEAC, os exercícios se tornaram estratégias de intensificação das Dinâmicas desestabilizadoras observadas na Prática. De alguma maneira eles reforçam a compreensão dos princípios da Prática *Aisthesis*. São exercícios que focam na assimilação, confrontação, aceitação, conscientização pessoal e coletiva de hábitos, pré-conceitos, maneiras de fazer, ponto de vista individual e do senso comum que afetam como nos relacionamos com nosso próprio material artístico, expressivo, emocional, relacional, coletivo. Ou seja, eles parecem agir sobre as dimensões psico-físicas dos sujeitos, de modo a propiciar uma expansão da atenção e da consciência sobre as ações e comportamentos.

Com os exercícios é possível se aproximar das Dinâmicas desestabilizadoras de modo mais intensivo, pois normalmente são realizados individualmente ou em pequenos grupos, sem as demandas e enfrentamentos do grande coletivo. As atividades são realizadas em duplas ou trios, situação na qual a pessoa que atua é sempre observada pelos outros do grupo, trocando essa função após 20 ou 30 minutos de execução, exceto na atividade que nomeamos de *amálgama*, que envolve todo o coletivo ao mesmo tempo. A descrição desses exercícios será feita ao longo da definição de cada Dinâmica desestabilizadora.

### **2.3.1 Dinâmica do não saber**

Como vimos em muitos momentos desta tese, o princípio atemático da Prática *Aisthesis*, somado à ausência de roteiro prévio de ação, significa uma retirada de referências que pode nos conduzir de forma conjunta, e nos exige estar totalmente no presente, atentos aos instantes, numa atitude de não saber “como” fazer, nem “o que” fazer.

Observei que, no projeto *Aisthesis*, nós artistas, nessa situação de liberdade e de instabilidade, tendemos a refutar o caminho aparentemente mais fácil para o experimento em

si, se valer daquilo que mais sabemos fazer. Podemos recorrer deliberadamente a nossas habilidades como artistas, ir em busca de atuar personagens, se valer de textos já decorados ou ainda ficar na exploração das possibilidades corporais ou focar mais no movimento daquele fazer. Da mesma forma, pode ocorrer nas improvisações uma busca por uma construção circular dos sentidos, das narrativas, de modo a já querer criar sentido dramático durante um único encontro, num mecanismo de costurar os elementos que emergem, para que o improviso culmine em um sentimento de coerência composicional, uma aproximação de signos que produzam determinados sentidos. Entretanto, isso não ocorreu necessariamente. Talvez em alguns momentos. Observei, então, que o fato de essa atitude em direção a algo menos costurado nos permite e nos parece ser mais interessante, não controlar o saber, o impulso, não investir demasiadamente nas decisões que aparentem muito precisas ou que possam nos satisfazer como algo estética ou dramaturgicamente interessante. Fomos desenvolvendo mais uma atmosfera de alerta despreziosa, e curiosidade no instante e na fluidez dos acontecimentos. O *não saber* então se transforma num *fazer sem querer saber*, numa atitude distraída como que para se desprender da preocupação com o que possa surgir e da busca pela forma. *Fazer sem querer saber*, também, parece suscitar o prazer de fazer, excita a intuição, desperta a brincadeira, o lúdico, o denso, a crise e também a necessidade de aceitação daquilo não culminar em nada. Aspectos que, como vimos, parecem desencadear desistências das expectativas de atender uma vontade pensada, uma programação instantaneamente elaborada, e a assimilação do sentimento de frustração como algo absolutamente constitutivo do processo.

Embora nossa experiência como atuantes cênicos, diretores e professores permita nos valermos de vários recursos e procedimentos para iniciar o processo coletivo, ficou claro o nosso desinteresse em compartilhar saberes a partir de uma demonstração procedimental do que cada um carregava, mesmo porque o objetivo traçado no projeto era descobrir procedimentos, embora nosso entendimento de descobrir algo, estivesse pautado mais pela ideia de inventar. Glauber Coradesqui fez a seguinte observação:

*[...] quando começamos Aisthesis, falamos de começar do zero, mas isso era impossível - já tínhamos tanto! e também o zero era radical demais. Pensar em subtração, talvez, fosse mais interessante, ao invés de buscar o zero, tirar: tirar a delimitação da hora de começar e terminar; tirar o mote do tema ou do assunto; tirar a obrigatoriedade da participação, de fazer para ser visto; tirar a hierarquia espacial; tirar a condução da atenção, fazer o que tocava a minha Aisthesis. (ANDRADE et al., 2015, p.18-19)*

Retirar o caráter demonstrativo do que cada um sabe fazer também fez parte desse desejo, nos liberando para entrar em contato com outros formatos de compartilhamento do que

sabemos, pois a questão não é ensinar proposições segundo os saberes particulares de cada um, senão inventar juntos. Isso não significou uma recusa ou apagamento de nossas habilidades técnicas e sensibilidades intuitivas como artistas, nem uma recusa categórica de nossos hábitos, mesmo porque isso seria impossível, pois permanece implícito e, muitas vezes, até explícito. Dessa forma, ninguém fez proposições diretivas, cada um iniciou à sua maneira, até que com o passar do tempo os corpos começaram a se relacionar, um atravessando o experimento do outro.

Essa atitude de tatear, de não impor, de deixar que uma escuta/espera se faça presente, enfraquecendo a necessidade de querer saber sempre, ou de manifestar, em primeira mão, o que se sabe, foi algo que não se deu naturalmente, especialmente porque não tivemos demandas específicas deliberadas por alguém, ou por uma regra precisa, embora a própria regra de não ter regra possa ser precisa no contexto da Prática. No projeto *Aisthesis*, inicialmente, foi preciso sempre nos lembrar dessa perspectiva mais livre da circulação do que ali experimentamos.

Ao longo da pesquisa, observei que a Dinâmica do não saber assimilada pela Prática *Aisthesis* indica o acionamento, em cada grupalidade que a experimenta, de diferentes modos de se relacionar com o saber e com o não saber. Nos vários workshops de curta duração que ministrei<sup>55</sup>, alguns para profissionais de dança e teatro e outros para iniciantes, bem como em duas disciplinas de TEAC<sup>56</sup>, realizadas com estudantes, aparecem variados comportamentos. O não saber “como fazer” e “o que fazer”, às vezes desencadeia paralisação da ação, banalização da atividade, desinteresse pelo que possa surgir, deboche. Mas, ao mesmo tempo, pode ativar um espírito lúdico, um não querer saber, uma curiosidade, um deixar-se fluir no presente.

Observei que o não saber, nessas duas perspectivas, pode acontecer em função de um desnorteamento na capacidade de decisão, um puxar-empurrar-resistir-aceitar, provocado pelas múltiplas possibilidades de escolha e combinações dos diversos aspectos presentes naquele contexto. Num primeiro momento, observo que alguns parecem esbarrar numa dúvida

---

<sup>55</sup> Realizei oficinas da Prática *Aisthesis* para atrizes e atores, bailarinas e bailarinos nos seguintes eventos e locais: Festival Nacional de Danza Contemporânea e Mudanzas de Costa Rica – duração: 20hs (San José/2017); Danza em La Ciudad – duração: 16hs (Bogotá - Colômbia/2018); Espaço Coletivo Janela - duração: 8hs (Brasília/2018); como parte do Workshop First Body de Diego Borges – duração: 16hs (Brasília/2019 e 2020). O pré-requisito para participação era ter alguma experiência com as artes da cena.

<sup>56</sup> Ministrei a disciplina Técnicas Experimentais em Artes Cênicas (TEAC), no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, no primeiro semestre de 2018 e no segundo semestre de 2019. A disciplina é optativa com carga horária de 60hs, distribuída em uma atividade semanal de quatro horas de duração. O número de participantes de cada turma chegou a uma média de 20 estudantes, embora apenas 14 tenham permanecido em 2018, e 16 estudantes em 2019. Desses alunos, dois cursaram os dois semestres que essa disciplina foi ministrada. O pré-requisito de participação na disciplina era o estudante já ter cursado ao menos três semestres do curso.

permanente, que os faz questionar cada decisão a tomar, cada gesto. Posso ficar parado? Posso me mover? Posso esperar, não quero esperar. Posso deixar meus hábitos aflorarem? Tenho que recusar alguma coisa? Devo prestar atenção em quê? Que comandos devo seguir? Essas foram algumas das inquietações apresentadas, especialmente mais recorrentes em atuantes cênicos com pouca experiência, embora isso também tenha sido observado nos primeiros encontros do núcleo de artistas do projeto *Aisthesis*, que logo se amenizou, talvez pela maturidade tanto de experiências quanto de idade dos integrantes do grupo. Há uma necessidade de partir de algo concreto, focado, objetivo, que sirva de garantia e segurança para se chegar em algum lugar. Não nos largamos simplesmente, há uma resistência, porque internamente nos exigimos saber onde estamos indo.

Como uma fuga desse sentimento de ansiedade, observa-se que muitas vezes, há uma tentativa de se agarrar em algo que possa orientar minimamente as decisões, numa busca de amenizar o desatino, o que muitas vezes, de acordo com o relato dos participantes e da minha própria experiência, nos vemos atraídos a levar nossa atenção para algo externo, seguindo uma tendência atencional de se voltar para fora, por exemplo: para o espaço, para os objetos do ambiente e a relação que se estabelece com eles, para a observação do corpo do outro, a conversa do outro, dentre várias outras possibilidades que parecem estar ligadas intrinsecamente às inclinações perceptivas e dos hábitos de cada um. Com o passar do tempo essa ânsia tende a se acalmar e a atenção, por vezes, se volta para uma observação mais focada no corpo, nas sensações, nas emoções e então, pode haver um agenciamento entre observar a si e o mundo com uma mesma qualidade de atenção, sem o sentimento de obrigação de ter que descobrir algo, de saber algo.

É possível que essa constatação seja reflexo do modo como a gestão da atenção é demandada na sociedade, na educação, na mídia, no campo profissional, nas várias camadas de interesse do capitalismo, normalmente associada ao discurso econômico da produção com vistas ao sucesso profissional e da eficiência produtiva. Como observado por Christian Sade e Kastrup no artigo *Atenção a si: da auto-observação à autoprodução* (2011), os estudos da cognição ao investigarem sobre a gestão da atenção a vinculam sempre a um problema de captação do mundo, do externo ao si e relacionado à realização eficiente de tarefas demandadas pelo mundo. Esse modo de tratar a gestão da atenção, cujo sujeito atento é medido por sua capacidade de maior apreensão de informações do mundo externo e de solução de problemas, dificulta seu acesso à dimensão experiencial e à percepção de si e do mundo como uma constituição mútua, inventiva, que escapa ao mecanismo representativo de comportamento. Os

autores, ao investigarem o tema da atenção a si como autoprodução, segundo a abordagem enativa do processo cognitivo proposta por Francisco Varela, colocam que:

A atividade de um organismo não é determinada pela informação supostamente captada por ele no ambiente, mas sim pela maneira como ele experimenta a situação, expressa no modo como ele a corporifica. (SADE e KASTRUP, 2011, p.140)

A noção de *enaction* é traduzida por Kastrup pelo termo “atuação” e refere-se a “uma cognição corporificada, encarnada, distinta da cognição entendida como processo mental” (KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2015, p.103). Essa atuação diz respeito a “um tipo de ação guiada por processos sensoriais locais, e não pela percepção de objetos e formas” (ibidem, p.103). A abordagem enativa de Francisco Varela, apontada por Kastrup, entende que “a cognição se caracteriza não pela representação de um mundo prévio por uma mente pré-existente, mas sim pela constituição mútua de si e do mundo através das próprias ações cognitivas, num processo de coemergência” (KASTRUP; SADE, 2011, p.140).

Constato que a Dinâmica do não saber esteve muito presente nas primeiras mobilizações da Prática *Aisthesis*, em grupos os quais somente eu estava familiarizada com seu funcionamento, sem que os outros artistas do projeto *Aisthesis* estivessem presentes. A Dinâmica serviu como um recurso que freou o planejamento prévio, a objetividade, o delineamento deliberado e seletivo de caminhos. Mobilizar a Prática sem o suporte de um grupo que já transita pelo seu saber não é tarefa muito fácil! Ao me deparar com esta situação, não lancei mão do recurso de planejar anteriormente ou iniciar o encontro com uma roda de conversa para compartilhamento de nomes, expectativas, informações sobre a atividade e etc., que normalmente experimentei em aulas ministradas. Para mim isso parecia contradizer o próprio pensamento da Prática *Aisthesis*. Não havia o que explicar ou explicitar, pois a explicação deveria vir com o fazer junto. Então, a melhor maneira que encontrei foi também encarar o momento sem querer saber muito. Isso de certa forma, me permitiu adotar uma atitude mais desarmada, observando minhas expectativas e a ansiedade de que algo “bem-sucedido” deveria ocorrer. A confiança na intuição da escuta do instante e na convicção de que ali circulam muitos saberes que podem servir de alimento à invenção de outros saberes é fundamental para resistir ao desejo de comandar e apresentar diretivas muito precisas.

De certa maneira, a Dinâmica do não saber se configura como um gatilho, o mecanismo de explicitação, inicialmente sem consciência, de hábitos. Esse não saber, muitas vezes, se volta para a percepção do hábito na relação com o presente, e permanecer no não saber, ou no não-querer-saber, é como aprender a tomar consciência do hábito sem julgá-lo, sem se entediar com

ele, numa atitude de criar intimidade com ele, de habitá-lo, encarná-lo, numa tentativa de entender sua potência, sua latência, esmiuçar seus detalhes e mapear seus mecanismos e a sua possibilidade de se diferenciar no contato com o presente. Como estar sensível à micro diferenças que um hábito arraigado apresenta, na sua própria constância repetitiva? A Dinâmica do não saber, quando derruba a pretensão da produção de algo esperado no futuro, parece facilitar um envolvimento com o presente, que é o próprio ingrediente transformador do caráter de repetição do hábito, imprimindo-lhe a diferença.

Para Deleuze, “o hábito é criador” (DELEUZE, GUATTARI, 2010, p. 127) e possui uma dimensão da diferença em sua repetição. Ele nos diz:

O hábito nunca forma uma verdadeira repetição: ora é a ação que muda e se aperfeiçoa, permanecendo constante uma intenção: ora a ação permanece igual em meio a intenções e contextos diferentes. (DELEUZE, 1988, p.14)

De acordo com o autor, segundo nos diz Kastrup (2001), não é o sujeito que cria hábitos, senão os hábitos que constituem o sujeito, o hábito é a condição da ação e não o contrário. Contraímos hábitos sem que tenhamos que fazer nada (KASTRUP, 2001, p.19). Para Deleuze, adquirimos hábito, contemplando, no sentido de que, “no hábito só agimos com a condição de que haja em nós um pequeno Eu que contempla: é ele que extrai o novo” (DELEUZE, 1988, p.16). Logo, no mecanismo da gênese do hábito há uma ênfase na passividade e não na ação concreta, mas essa passividade não se relaciona somente ao caráter de receptividade dos sentidos, capacidade de ter sensações, senão o próprio processo vivo de afetações e transformações entre o que se contempla e o contemplador. O hábito é uma aprendizagem entre nossos sentidos e os instantes. Logo, como nos confirma Kastrup (2001), “o hábito é a condição da experiência, mas esta condição é ela mesma condicionada pela sua realização, pelos seus produtos, num movimento de retroação inventiva” (KASTRUP, 2001, p.19). Segundo nos explica a autora, a partir de concepções deleuzianas, o hábito é uma “contração da repetição de casos ou instantes sucessivos e independentes” (KASTRUP, 2001, p.18). Há o processo de retenção daquilo que se repete, sendo que o primeiro caso não desaparece, “ele é retido até que o segundo apareça”. Ela nos coloca:

É o hábito que retém os casos no presente. Ele é uma síntese passiva, a primeira síntese do tempo. A coexistência do presente com o passado imediato cria uma tendência à continuação e à perseveração, inclinando para o futuro. A fusão dos casos independentes e sucessivos gera uma experiência qualitativa nova. O hábito, na medida em que introduz a diferença na repetição, é a condição da experiência e da subjetividade. (KASTRUP, 2001, p.18)

Mas a contração da qual menciona Deleuze (1988) refere-se a fusão das repetições de instantes no espírito que contempla, e não “da ação instantânea que se compõe com outra para formar um elemento de repetição” (DELEUZE, 1988, p.78). No meu entendimento, essa contração, então, acontece pela intimidade/fusão entre presente que contemplamos e ação que se recria.

Numa outra interpretação da noção de hábito em Deleuze, Lapoujade (2017) cita que:

o hábito constitui o solo movente do tempo; é com ele que se constituem as primeiras pretensões e os primeiros territórios. [...]O hábito produz o presente. O presente não é dado, ele é o que o hábito conquista contraindo uma sucessão de instantes. Em si mesma, a repetição material dos instantes não faz o tempo; ela o desfaz à medida que o faz, pois um instante não surge sem que um precedente tenha desaparecido (LAPOUJADE, 2017, p. 69).

Num olhar menos complexo sobre os hábitos, poderíamos sugerir que, dependendo da maneira com que nos relacionamos com os hábitos, estes podem ser tanto opressores, no sentido de desencadear acomodação e um desinvestimento de atenção no que se faz, implicando num apagamento da experiência, quanto podem ser libertadores, quando ao perceber seu movimento, podemos apreender seu potencial de diferença. No contexto da Prática *Aisthesis*, creio que as duas possibilidades podem ocorrer. A própria Prática parece tocar a questão do hábito, abrindo possibilidades de forçar subversões em relação a ele, quando sentimos como ele age em nós, seja negando-o categoricamente, ou tentando saturá-lo, esmiuçá-lo, insistir nele por meio de uma atenção focada em seu mecanismo. O não saber, nessa relação com o hábito, parece dilatar uma atenção consciente para as suas recorrências, quando este insiste em se colocar no comportamento das ações. A Dinâmica do não saber, então, pode transformar o hábito em objeto de investigação, seja por meio de uma confrontação com ele, uma tentativa de não repeti-lo, seja pela insistência em exauri-lo na sua repetição, possibilitando o contato com suas micro diferenciações, que podem resvalar para novos horizontes.

A Dinâmica do não saber, no contexto da Prática *Aisthesis*, envolve trânsitos da consciência, na medida em que tece relações entre o que se sabe consciente, o que se sabe não consciente e o que não se sabe; implica também uma desorganização dos sentidos, tanto na perspectiva do sentido como significado, porque parece provocar a atenção a pontos de vista múltiplos e a abertura a novos mundos, como também dos sentidos sensíveis, em que órgãos dos sentidos se aguçam nessa desorientação. Aparentemente, essa Dinâmica pode abrir zonas desprotegidas de reconhecimento aos atuantes, no sentido de acessar algo não reconhecível, não familiar; pode causar certo desamparo ao se deparar com o cansaço dos hábitos, podendo levar

a um momento de questionamento das próprias certezas, um estremecimento dos determinismos, das pretensões, e ao desenvolvimento de um desapego de querer saber sempre. De certa maneira, a Dinâmica do não saber está associada a um aguçamento inicial de julgamentos, que com a maturidade, na Prática, tende a perder força.

A Dinâmica do não saber está intrinsecamente vinculada a ideia do exercício *para nada*, realizado muitas vezes no contexto de mobilização da Prática *Aisthesis* para os estudantes, na disciplina TEAC. A própria Prática *Aisthesis* traz, de alguma forma, essa perspectiva de fazer para nada, como uma tentativa de tirar o foco de um alvo a ser acertado.

No *para nada*, a atividade proposta é que a pessoa se deixe levar pelo que o momento está solicitando, sem ter a preocupação de que o material que surge tenha necessariamente que ser aproveitado. Consiste assim, num exercício experimental mais livre, desapegado de compromissos, em que não se pretende nada demais. O *para nada* objetiva estimular o atuante a adentrar no espaço experiencial de forma relaxada, lúdica, onde há possibilidade de ser contraditório, de ser paradoxal, uma hora é assim, e a outra já não é mais. Busca-se, com esse disparador, desvincular a manifestação expressiva de valoração – bom/ruim, útil/inútil, certo/errado. O *para nada* envolve também não fazer esforço no sentido de elaborar algo, não se perguntar “o que devo fazer agora?” embora esta indagação insista em ser feita a todo instante, como pude constatar com os relatos dos estudantes que praticaram.

O desenvolvimento e exploração do *para nada* foi provocado inicialmente por uma fala de Vera Mantero, coreógrafa portuguesa, na ocasião de um workshop que participei com ela em 2013. Mantero utilizou o termo *fazer sem querer saber, fazer para nada*, com a intenção somente de conduzir um aquecimento corporal mais distraído, relaxado, para então, dar prosseguimento a realização das atividades do dia. Também na prática da Composição em Tempo Real de João Fiadeiro, o coreógrafo utiliza o comando *não fazer nada* com o objetivo de realizar uma paragem de fluxos de movimento visível, visando ampliar uma escuta dos bailarinos (as) e performers.<sup>57</sup>

Embora Mantero não tenha utilizado como foco de investigação as perspectivas da noção do termo *fazer para nada*, por trás dele encontrei um enorme potencializador e disparador

---

<sup>57</sup> Vera Mantero e João Fiadeiro fizeram parte de uma geração de coreógrafos portugueses que inauguraram a Nova Dança na Europa na década de 1980. Os dois integraram o mesmo grupo de investigação sobre criação na dança neste período.

de invenção, que também, no meu entendimento, assume outra função diferente da adotada por Fiadeiro.

Nas turmas da disciplina TEAC, o *para nada*, muitas vezes, foi utilizado como um aquecimento do sensível, e enunciado sem muitas explicações, exatamente para oportunizar a possibilidade de desencadear maneiras diversificadas de se experimentá-lo.



Vídeo 6. Exercícios *para nada*<sup>58</sup>

Num primeiro momento do *para nada* parece haver uma manifestação mais de reação de desconforto diante de uma situação de total liberdade. Entretanto, ao longo da Prática, isso vai se transformando. Lupe Leal, ator que participou em várias ocasiões dessa atividade, comenta que:

*O Para Nada, para mim, enquanto exercício de auto-observação, é uma possibilidade de atuar como meu primeiro espectador, observar minha gestualidade (meus movimentos visíveis) e me convidar à imaginação impulsionado por esse mover. [...] No PN eu me vi muitas vezes num esvaziamento, numa via negativa de angústia e de sentir meu movimento muito funcional. Arte pela arte, função pela função, mover por mover: isso foi gerando em mim um desejo/angústia de ter um gancho mais concreto que pudesse me ajudar a dinamizar essa exploração do meu movimento, até para lidar melhor com a tecnologia do teatro para que ele pudesse ser o meu trabalho, meu modo de ver e reinventar o mundo.*<sup>59</sup>

E ele ainda complementa em sua dissertação de mestrado:

O que aconteceu comigo ao insistir nessa prática me parece ser que um desamparo, resultante da ausência de comandos e objetivos que orientem o laboratório, parece ter me obrigado, ao longo do tempo, a me inventar como artista no momento da criação. Inventar meus próprios recursos. Acredito que essa percepção tenha resultado de uma ênfase natural do PN<sup>60</sup> de dar a ver obsessões, tendências, fixações no modo de cada ator e atriz se mover, o que

<sup>58</sup> Demonstração do exercício *para nada* com três estudantes da turma do TEAC 2019. Links para acesso: <https://youtu.be/rGfllaU84jU>, [https://youtu.be/\\_ySc18QTi\\_I](https://youtu.be/_ySc18QTi_I), <https://youtu.be/Fso5HjaqUYs>

<sup>59</sup> Relato descritivo apresentado na disciplina TEAC em novembro de 2019.

<sup>60</sup> Leal optou por abreviar o termo *para nada* ao descrevê-lo em sua dissertação.

pode promover apontamentos sobre questões artísticas, técnicas e também existenciais de cada sujeito. (LEAL, L.F.A., 2018, p.14)

Quando se desiste de construir, de fazer para funcionar, de controlar os próprios materiais, algo diferente começa a acontecer. A máscara tende a se derreter como possibilidade de surgimento de pele nova. Como se a fragilidade, a vulnerabilidade, denunciasses uma camada de expressão diferente, sem apoios, tateante, sem expressões fabricadas, sem soluções imediatas e visíveis. A pessoa então parece alcançar um tipo de verdade interna que o aprendizado somente técnico desconfio não dar conta, embora possa ajudar.

Observei, nessa atividade, que muitas vezes a compreensão desse disparador tende a levar algumas pessoas a adotarem aquela displicência do fazer, também observada na Prática *Aisthesis*, que vem, por vezes, carregada de um tom pejorativo, quase de birra consigo mesmo e com o exercício. Observa-se um tédio interior, uma atitude de banalização dos próprios interesses ao tentar incorporar a ideia do *para nada*. Esse desconforto, como aponta Lupe, muitas vezes, parece estar associado a como somos tratados e como nos vemos, segundo o ponto de vista do sistema capitalista, onde o *para nada* (fazer para nada ou não fazer nada) significa não produção, não eficiência, não utilitário, não funcional para o sistema, que é exatamente o que esse exercício almeja, mas que acaba por causar na pessoa um sentimento de imprestável, inválido, culminando numa atitude de fracasso, impaciência e desprezo por aquele modo de fazer e talvez um desprezo por si mesmo. Superados esses sentimentos, é possível que haja uma mudança de qualidade do interesse pelo que se está a fazer.

Assim, o exercício se manifesta mais fluido quando o atuante parece desistir de encarar seu fazer em prol de produzir algo útil, bonito, eficaz. Quando isso acontece, muitas vezes é possível observar uma espécie de relaxamento, distensionamento e fruição de prazer, como uma “bobeira gostosa” aflorasse e contagiasse o atuante na sua relação com o presente e com o que se manifesta dessa distração com os compromissos. Por vezes, vê-se o atuante rindo de si mesmo, de seu próprio fracasso, e a brincadeira consigo mesmo se mostra interessante. Ao desistir de controlar, o atuante parece perceber a potência constitutiva do suposto fracasso, a potência de não precisar controlar tudo, como se isso lhe permitisse se abrir para outros espaços de escuta. Considero que é nesse momento de cansaço de lutar contra ideias pré-concebidas, de “chutar o balde” para os embates com os próprios pré-conceitos e predicativos estabelecidos por uma série de regras, crenças, vínculos com valores que muitas vezes não nos diz respeito, que algo começa a acontecer. João Borges, outro estudante, participante do TEAC, coloca em seu depoimento:

*O para-nada é uma das coisas que mais me afeta me dando possibilidades a todo momento de entender que a vida acontece nesse fluxo de intensidades, sem cumprir com um objetivo específico. Acho que essa prática é potente pra colocar a gente no presente e gerar espaços pra presença existir. Relaxar com os objetivos, com a ansiedade e com as expectativas que criamos todos os dias. Como eu sempre coloquei acho que essa pesquisa tem um cunho político muito forte (anti-capitalista? será?) o sistema, a cidade, as pessoas, tudo coloca a gente de encontro a pressão de ser algo que a gente não é.<sup>61</sup>*

Logo, o exercício *para nada*, de alguma maneira, nos ensina a lidar com o instante.

### 2.3.2 Dinâmica da relacionalidade

A Dinâmica da relacionalidade refere-se a como as dinâmicas relacionais entre corpos e circuitos de afetos são disparadas na Prática *Aisthesis* e envolve temas como: trabalho sobre disponibilidades e flexibilidades, horizontalidade assimétrica artista/artista, artista/público, o estranhamento como metodologia, o outro como estranhamento, desprotagonismo de poder, o desenvolvimento de senso de oportunidade, atenção aos contágios dos afetos.

Defino a noção de senso de oportunidade o aproveitamento daquilo que age em mim como resultante do fluxo que estou inserido, por meio de minha própria ação dentro do fluxo. É uma decisão que ocorre quando se está no fluxo, com uma atenção flutuante, então algo surge como possibilidade de ser explorada, como um desejo de dilatar aquele instante que é percebido como uma potência para algo, que me incita a desdobrá-lo e a inventar novas possibilidades dentro do fluxo. Como isso se dá concretamente? No momento em que se está improvisando aleatoriamente, sem a necessidade de fixar ações, textos, contatos, muitas possibilidades acontecem, como por exemplo, por um impulso reativo a algum estímulo minha mão vai até meus cabelos. A partir desse ponto, talvez a tendência a se esperar de uma próxima ação, seria um relaxamento do braço e continuação de outra ação que não tivesse nada a ver com a mão que toca o cabelo. A ação de tocar o cabelo pode passar despercebida. Também posso considerar esse gesto como algo supostamente ordinário, de onde nada vá se desdobrar. Mas, e se essa mão que toca o cabelo, descompromissadamente, percebe o cabelo, despende um pouco mais de tempo nessa percepção, foca na sensação da pele da mão que toca o cabelo. Essa sensação pode provocar outras imagens quaisquer ou pode provocar uma decisão de permanecer com a mão no cabelo e puxá-lo simplesmente, ou puxá-lo mais insistentemente, até deslocar a

---

<sup>61</sup> Relato descritivo apresentado para a disciplina TEAC em novembro de 2019.

cabeça para trás, ou seguir puxando mais intensamente, até que essa ação me faça lançar o corpo ao chão, que pode ou não ser aparado por alguém. Ou, ainda, a mão pode só acariciar os cabelos, e essa carícia da mão nos cabelos se expande para uma carícia no pescoço, no braço, e esse acariciar se torna uma dança de carícias. São muitas possibilidades. Essa mão que acaricia o cabelo também pode incitar imagens, lembranças, das quais podem desencadear emoções, sentimentos, que podem levar à produção de lágrimas e se desdobrar na verbalização de um texto, palavras, canto etc. Essa atitude exploratória de algo percebido como potência pode solicitar uma dilatação e suspensão do tempo em relação ao que foi percebido no momento, e esse momento envolve uma tensão entre aceitar ou recusar o percebido. Ou seja, senso de oportunidade é a captura de um acontecimento específico do instante, prenhe de possibilidades, no qual permaneço com ele por minha decisão, e exploro as diversas possibilidades que aquele acontecimento (movimento, gesto, olhar, pausa, toque de alguém, etc.) me oferece, sem me fechar aos atravessamentos do fluxo em mim novamente. Estou atenta ao fluxo de estímulos, espaços-tempos-afetos, mas deixando reverberar em mim um instante, prolongando-o como intensidade em constante trabalho e transformação. O senso de oportunidade está vinculado à percepção do potencial da situação o qual aborda Jullien (1996), a um aproveitamento de uma ocasião do acaso. A ocasião, segundo o autor, “é o momento favorável oferecido pelo acaso”, e completa:

[...]a ocasião é esta coincidência da ação e do tempo que faz com que o instante súbito se transforme numa oportunidade, que o tempo então está propício, que parece vir ao nosso encontro [...]tempo mínimo, ao mesmo tempo que é ótimo, que se inquieta entre o *ainda não* e o *já agora*..(JULLIEN, 1996, p.88)

[...]a ocasião é “única”, sem precedente nem reedição, não é anunciada, nem conhece segunda vez, não se pode preparar antecipadamente para ela nem depois de o golpe a atingir, etc. Surgindo sempre pela primeira (e última) vez, é sempre “improvisada”, não consegue dar lições, e só podemos improvisar a seu respeito. (JULLIEN, 1996, p. 106, grifos do autor)

O senso de oportunidade refere-se a como o atuante relaciona-se com o instante, com as ações, o quanto e o como ele aciona sua atenção ao que o atravessa, sem precipitar suas ações, mas aproveitando o que encontra.

No projeto *Aisthesis*, o fato de nunca termos vivenciado um processo coletivo juntos e com uma proposta inicialmente tão livre, fez com que adotássemos uma atitude de disponibilidade para começar. Parece de comum acordo, ao menos espera-se, que em processos artísticos haja uma abertura e flexibilidade dos integrantes ao percurso que se propõe. Também temos que a maioria dos processos cênicos visam resultados esperados, e mesmo que seus

percursos adotem modos de fazer inicialmente abertos, a criação tende a já ser orientada para o objetivo traçado, seja chegar em um espetáculo, uma performance, um roteiro de improvisação ou temas definidos a serem explorados. Embora essa flexibilidade seja esperada, sabe-se que ela tem um tempo de duração, especialmente quando falamos da condição contemporânea de produção artística, submetida à lógica capitalista que impele artistas, na grande maioria das vezes, a desenvolverem projetos mais delimitados, cujos prazos de início e término são rígidos, devendo gerar produtos que possam atender patrocinadores e público. Logo, implicitamente, a relação de disponibilidade e flexibilidade de participantes em um projeto se dá mediante um contrato, e a partir de uma mirada objetiva ao resultado a que se propõe. Assim, talvez, a vontade e o desenvolvimento de uma curiosidade mais engajada no processo coletivo, que poderia oportunizar o encontro com algo singular aos participantes enquanto coletivo, fiquem comprometidos. A relação com a estrutura sócio-político-institucional, na qual o projeto está envolvido, pode, muitas vezes, definir o modo de engajamento dos participantes dentro do coletivo.

Nós, artistas do projeto *Aisthesis*, também tínhamos o compromisso institucional, firmado por um edital que aceitou nossa proposta de pesquisa sobre procedimentos de criação, que deveria ser compartilhada com o público. No entanto, a instituição se mostrou bastante receptiva à nossa proposta, cujo projeto já trazia uma grande margem de risco, no sentido de não resultar nada muito espetacular, e o fato de ter havido essa abertura, de alguma maneira, imprimiu em nós uma coragem em arriscar. Creio que esse fator não é menor, pois propiciou um modo de funcionamento daquele fazer, com um afrouxamento da objetividade diretiva do processo, nos permitindo lidar com o tempo do processo de modo diferente, evitando uma estabilização apressada dos acordos momentâneos, das situações que emergem como processo do tempo. Para que esse modo de funcionamento da Prática *Aisthesis* se desse da maneira como se deu, foi imprescindível trabalhar sobre as flexibilidades pessoais e coletivas para gerar uma situação de respiro e calma em relação às diversas possibilidades que surgiram à nossa frente.

No contexto da Prática *Aisthesis*, ser flexível e disponível ao processo não significa necessariamente abrir mão de uma disposição vital dos próprios desejos numa atitude de aceitação e adaptação ao que ali apareça. Mas então, o que constitui essa flexibilidade no contexto de *Aisthesis*? Safatle (2016), arguindo sobre a questão da vida normativa, segundo a concepção de Canguilhem<sup>62</sup>, nos apresenta uma noção de flexibilidade bastante oportuna ao

---

<sup>62</sup> Georges Canguilhem, **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2002, p.229.

nosso contexto. Ele nos diz que “ser flexível é, principalmente, ser capaz de mover” (SAFATLE, 2016, p. 301), o que implica necessariamente não se fixar ou manter uma norma, e sim dialogar com o fluxo da vida liberando-se da fixação a um formato anterior. Essa noção é trazida por Safatle a partir da discussão sobre a relação entre a vida biológica (sexualidade, disposições corporais, saúde, doença, envelhecimento) e a vida política, que constantemente delinea parâmetros de modos de existir dos corpos, que nos dão uma ideia social “de uma vida possível de ser vivida” (SAFATLE, 2016, p. 284). O autor utiliza como exemplo a discussão apresentada por Canguilhem (2002) sobre a visão do que seja ter saúde, ou estar doente a partir de que normativas sociais impõem.

Canguilhem (2002 *apud* SAFATLE, 2016) considera saúde não a capacidade do organismo de lidar com as situações de perigo da vida adaptando-se a elas, pois se adaptar implica cessar um movimento da vida, o que, também para Safatle (2016), isso configura a doença, pois “um organismo adaptado e fixo é doente por não ter uma margem que lhe permita suportar as mudanças e infidelidades do mundo” e que “a doença aparece necessariamente como fidelidade a uma norma única” (SAFATLE, 2016, p. 301). Adaptar-se ao meio ambiente significa cristalizar-se num padrão de comportamento que não aceita uma mudança. Canguilhem, segundo aponta Safatle, propõe que os sujeitos ultrapassem a ideia de adaptação buscando mais do que uma relação normativa com a vida, como se na relação entre organismo e meio ambiente deva existir sempre uma fricção em que o organismo busque mais do que uma adaptação. Para o autor:

O homem só se sente em boa saúde - que é precisamente, a saúde - quando se sente mais do que normal, isto é, não apenas adaptado ao meio e às suas exigências, mas também normativo, capaz de seguir novas normas de vida. (CANGUILHEM *apud* SAFATLE, 2016, p. 300)

Para Canguilhem, “saúde não é uma constante de satisfação, mas o *a priori* do poder de dominar situações de perigo, esse poder é usado para dominar perigos sucessivos” (CANGUILHEM *apud* SAFATLE, 2016, p.302), o que para Safatle “o poder de dominar situações perigosas é, de certa forma, indissociável da capacidade de se deixar dominar por perigos sucessivos” (SAFATLE, 2016, p.302). Esse pensamento pressupõe novamente uma negociação constante do organismo com o meio ambiente. Tomamos então a noção de dominar não como aquela que “submete o funcionamento de uma situação à imagem de ordenamento estabelecida *a priori* ou previamente” (ibidem, p.302), visto que tudo está em movimento, e que se torna impossível considerar que a contingência viabilizará o retorno a um ordenamento previsto. Logo, a atitude de flexibilização seria como admitir então, que o sujeito estabelece

uma relação de continuidade de uma transformação em curso “permitindo o organismo viver mundo de acidentes possíveis” (CANGUILHEM *apud* SAFATLE, 2016, p. 301). É dentro dessa perspectiva que entendo que o agenciamento da flexibilidade é proposto na Prática *Aisthesis*, não no sentido de se adaptar ao que se apresenta, às diferenças que se impõe, mas à vontade de encontrar maneiras de fluir no e com o fluxo das coisas, das situações, das relações, de maneira a superar o hábito cristalizado, superar a ideia de tolerância, a convenção coletiva comum velada, seja ela de qualquer vertente. No meu entender, essa maneira de considerar a flexibilidade para as relações que se constituem no coletivo modifica em nós a nossa própria exigência em relação aos propósitos pessoais e coletivos, não no sentido de abandoná-los, mas no desejo de construir várias entradas e saídas para os diversificados pontos de vista que ali se apresentam.

Na Prática *Aisthesis*, a ausência de roteiros, e o encontro atemático também desencadeiam a atitude de cada um ter que buscar a própria motivação para iniciar a prática, sem a dependência e a expectativa de que o coletivo ou alguém ficasse responsável por provocar esta motivação. Nunca realizávamos aquecimentos conjuntos. O tempo particular despendido para se sentir em atividade foi totalmente respeitado, não havendo assim uma sujeição entre os participantes para que algo se iniciasse. Essa situação, pode, porventura, ser sentida num primeiro momento, como uma situação em potencial para gerar a atitude de “cada um por si” e, nesse sentido, levar a crer que a Prática fomenta um individualismo exacerbado, sem preocupação de cultivar a relação dos sujeitos no coletivo. Entretanto, isso não necessariamente ocorreu. O que pude observar sobre este aspecto, especialmente nessa grupalidade, foi a presença de um certo estado de alerta entre os participantes, acontecendo concomitantemente a um estado de relaxamento, de desfrute do tempo. Havia um sentimento de pertencer a um coletivo, e que, mesmo não estando tão conectados a esse coletivo, seríamos afetados por seu movimento. De alguma maneira, aquilo suscitou uma curiosidade de saber o que pode acontecer a qualquer instante. Algo como uma preparação, aquecimento não somente dos corpos, mas das vontades próprias, não atreladas exclusivamente ao coletivo, mas ao mesmo tempo implicadas com ele. A diferença de duração nesse preparo da disposição para a Prática, que cada um experimentou, foi um fator importante que gerou essa mini tensão/liberação das expectativas para colocar o campo em vibração para o encontro de sinergias. Aquele momento, então, trouxe a possibilidade do exercício sutil da espera, da escuta e da iniciativa para a ação. Não a espera diretamente do outro, mas a espera do algo, uma espera-prontidão para o mistério.

Como desdobramento dessa ausência de roteiro e tema, a delimitação de começar e terminar a Prática fluuava dentro do tempo de quatro horas marcado para o encontro. Embora todos estivessem presentes na mesma hora, no local combinado, o começo foi sentido como começo de forma diferente para cada um. Nesse movimento do tempo particular, alguns fluxos se introduziram, independentemente de ser aquecimento ou a própria coisa acontecendo. As atenções se intensificaram, direcionando-se a situações diferentes de forma aleatória.

A sinalização de um fim da Prática ocorreu de várias maneiras: quando alguns se sentaram, na diminuição de intensidades do coletivo, na dilatação de silêncios, com um entrecruzar de olhares, a pausa de todos após um longo período da Prática, ou mesmo quando uma música deixou de tocar, ou se alguém disse – ACABOU. Algumas vezes a intensidade da atividade diminuiu, como se caminhasse para seu fim, mas, então, novamente alguém retomou aquele rastro de término e imprimiu novas ações, e novas relações aconteceram, novos fluxos e então, novo começo. Com essas dinâmicas variáveis e imprevisíveis, a Prática poderia durar tanto uma hora, quanto três, quatro. Mesmo compreendendo que esses momentos configuraram um fim daquele espaço-tempo, houve relatos, não só dos artistas, mas também de participantes, sobre a percepção de uma reverberação das sensações que a Prática ativava no corpo, no fluxo de pensamento e na maneira de se relacionar com a realidade. Wilker nos relata de andar na rua e assimilar a realidade a sua volta no mesmo estado de vibração com que a Prática lhe proporcionava, sensível aos pormenores, como se tudo aquilo já se tornasse a Prática em si, com um novo mundo de possibilidades se abrindo (informação pessoal)<sup>63</sup>. Yuri Fidelis, estudante de artes cênicas que participou de vários encontros da Prática *Aisthesis* junto com outros colegas, relata que ao saírem do local onde a Prática era realizada, permaneciam reunidos por um longo tempo a conversar sobre muitas questões que foram suscitadas naquele espaço-tempo da Prática *Aisthesis*. Ele percebeu em si e nos colegas um enorme fluxo de reflexões e desejos de dar continuidade a compreensão daquelas sensações experimentadas (informação pessoal)<sup>64</sup>. Mas que estado é esse? O que acontece aos corpos que perduram aquecidos, com seus fluxos vibratórios corporais ativos, com atenção dilatada, com vontade de perceber a realidade de outras maneiras? Relembrando o corpo vibrátil (Rolnik, 2016), nas palavras de Kastrup (2012), é possível que as subjetividades se afetem mais pela dimensão matéria-força,

---

<sup>63</sup> Relato de Francis Wil realizado por whatsapp, agosto, 2014.

<sup>64</sup> Relato pessoal realizado nas rodas de conversas após a Prática *Aisthesis* na disciplina de TEAC 2018, gravado em áudio, dia 09.05.2018.

do que matéria-forma, cuja atenção se opera via sensações e não mais no nível da reconhecimento ou representação de objetos. São reverberações de um processo inventivo acontecendo?

Outra questão observada em várias situações ao longo das Práticas realizadas, que relaciono com a Dinâmica da relacionalidade, e que pode estar associada ao grau de disponibilidade dos sujeitos, foi a presença de condutas impositivas entre participantes. Suponho que a obrigatoriedade de se relacionar com o outro como uma regra a priori da atividade coletiva improvisacional, no sentido de nutrir boas convivências e composições, muitas vezes pode gerar uma conduta de competição impositiva entre expectativas pessoais, e um atropelamento das possibilidades que podem surgir. Enfraquece o tempo que os corpos necessitam para se encontrarem. Isso ficou bastante evidenciado especialmente nas turmas de TEAC, talvez pela imaturidade, pela pouca experiência ou mesmo pelos afetos envolvidos. Aos poucos, experimentar a relação com o outro, de maneira mais relaxada, permitiu adentrar em dinâmicas relacionais diferenciadas, transformando as tensões para um território onde as fronteiras pareciam se oferecer mais maleáveis e receptivas, embora, em alguns momentos, isso também tenha fomentado uma atmosfera muito apaziguadora entre os participantes, sem a possibilidade de gerar desafios e embates entre as diferentes forças.

Ao refletir sobre os aspectos acima citados, acredito que o modo de funcionamento da Prática *Aisthesis*, que ativa esse tipo de dinâmica relacional, pode acionar uma tomada de consciência sobre as diferenças entre abordagens e pontos de vista de cada um, sem ter que apaziguá-las ao ponto de conduzir as situações sempre em favor de uma harmonia. A relação colaborativa entre participantes é paulatinamente construída a partir do entendimento de que podemos experimentar outros modos de sermos afetados e de afetar que nem sempre dependem de nossa vontade, mas que, quando vamos nos deparando com as diferenças e questionamentos sobre essas afetações, podemos nos dar conta do trabalho que temos a fazer para que possamos fluir na relação coletiva.

Como conciliar as tensões sem sufocá-las, constrangê-las a ponto de paralisá-las? Como ceder, sem deixar de empurrar? A questão não me parece se dar via apaziguamento de convicções, senão saber jogar com os próprios pontos de vista, ora insistindo neles, ora abandonando-os, transformando-os, descobrindo e conhecendo novas possibilidades em conjugação com outros, num paradoxal e constante puxar-empurrar-resistir-aceitar. Os embates podem ser encarados como possibilidades e não como rugas, ou, podem ser sentidos como rugas lúdicas, ambíguas, sendo que a aceitação das diferenças entre participantes não precisa se transformar necessariamente em ameaça, senão em um jogo saudável de forças, como

possível potencializador de encontros, onde se possa abrir para o sentimento de amor, violência e humor, juntos. Encarar a relacionalidade dessa maneira, segundo meu ponto de vista, pode concretizar a desejada horizontalidade assimétrica.

O termo horizontalidade assimétrica, dentro da pesquisa *Aisthesis*, foi inicialmente levantado quando estudávamos como a Prática *Aisthesis* pode oferecer a possibilidade de participação do público na constituição do instante cênico, sem que seja de forma impositiva e diretiva, que público e artistas possam encontrar uma maneira desierarquizada de relação com a criação dentro da prática, cuja atitude propositiva possa vir tanto dos artistas quanto do público, sem enrijecimento de funções. Edilson Oliveira de Carvalho (2016), parceiro na primeira etapa do projeto *Aisthesis*, que tem como nome artístico Édi Oliveira, numa tentativa de pensar esta noção em nossa prática, apresenta a horizontalidade como sendo nosso desejo de revisão da relação binária emissão-recepção, normalmente atribuída na relação artista-espectador. Carvalho (2016) propõe entendê-la a partir de pontos de contato com a performance, em função dos seguintes aspectos: a distância entre espectador e artista não se colocar muito clara (COHEN, 2004 *apud* CARVALHO, 2016), o espectador estar inserido e implicado como criador no momento vivo da criação (FABIÃO, 2008 *apud* CARVALHO, 2016), o espectador interage e realiza a obra, sendo a obra “cada um dos que por ela passam” (GUSMÃO, 2007, *apud* CARVALHO, 2016). Carvalho assim expõe:

Eis o que se pretende em *Aisthesis*. Eis um dos pontos que o aproximam da performance: uma diluição dos polos que situam assistência e obra em hemisférios distintos, desmitificando o lugar solene do intérprete enquanto propositor da cena/criação, e o lugar passivo/contemplativo do público, ou, como melhor diria Maria Beatriz de Medeiros (2005, p. 108): “o contato direto artista-público permite a desmitificação tanto do trabalho quanto da figura do artista”. Contato direto; contato físico; contato no olho da cena; no coração do evento; no turbilhão da criação; no centro, não em torno. Participação ampliada, não reduzida à contemplação. “Participação expectante” que, segundo Esther Jean Langdon (2005, p. 175), refere-se à “participação plena de todos os presentes no evento para criar a experiência”. (CARVALHO, 2016, p.92)

Carvalho agudiza essa discussão, questionando a coerência do termo no contexto da Prática *Aisthesis*, visto que esse termo significa também igualdade, paridade, nivelamento, parâmetros que não nos interessou como mote. Isso, de alguma maneira, dialoga com o que colocamos acima, sobre flexibilidades e apaziguamentos. Há tanto a discussão sobre a dimensão estrutural de como lidar com as convenções do teatro e das artes de modo geral, como há também a dimensão atitudinal, de como agir diante do outro de modo a contagiá-lo e também ser contagiado, de proporcionar ambiente de abertura de possibilidades e de coragem para nos

colocar. Como romper, diluir, transformar as convenções relacionais que se colocam para além da discussão em torno das estruturas da encenação? Carvalho nos coloca a seguinte questão:

Parece que, sempre que um abre a porta (mais habitualmente o artista) para que o outro coloque um pé em seu espaço, ou um corpo inteiro, esse outro será sempre apenas um visitante que se sente, sim, bem recebido, mas não um daquela casa, porque não conhece as regras, os horários daquela residência, as convenções de seus habitantes. Então, como viver ali do mesmo modo como vivem os daquele lugar, possuidores dos hábitos da vida naquela casa, se não se sabe exatamente como agir? Há, claramente, nessa imagem, alguém em mais condições de desfrutar o instante. Ainda há hierarquia – gentil, sim, receptiva, sim, mas sem equilíbrio. (CARVALHO, 2016, p. 94)

Para Carvalho, somente o convite, a receptividade, ou mesmo a tentativa de quebrar os paradigmas dos quais a encenação se veste, não significam horizontalizar, “permitir e possibilitar a interação não é, necessariamente, horizontalizar” (CARVALHO, 2016, p.99). Para ele, é possível que uma horizontalização aconteça se fornecermos ao público informações, para que ele saiba as regras do jogo, o que, dentro da perspectiva aisthesiana, demanda tempo de processo e construção conjunta, impossíveis de ocorrer em um encontro de poucas horas. Nesse sentido, na relação público/artista/cena, há sempre o anfitrião, a pessoa que chega e mobiliza, assume um protagonismo, mesmo estando com o outro, porque já tem em si regras básicas incorporadas no seu modo de fazer. De alguma maneira é este anfitrião que faz o recorte do evento, apara as frestas, mesmo que se proponha a ser o mais aberto possível. Por esse motivo, Kenia Dias (também parceira do projeto *Aisthesis*) propôs o termo horizontalidade assimétrica, que almeja caber-lhe seu paradoxo, numa tentativa de, mais uma vez, acolher diferenças, fazer transitar, diluir protagonismos, pois possivelmente nelas que encontramos a vivacidade, a vitalidade do encontro.

A presença do público ao longo do processo teve enorme importância, no sentido de investigarmos não só a maneira de compartilhamento da Prática, como também de observar a função do público na transformação dos afetos e da configuração atitudinal dos atuantes cênicos. No relato abaixo podemos observar, de alguma maneira, esse processo:

*Cada encontro é mesmo uma caixinha de surpresa. Às vezes, quando iniciamos a prática só entre nós, e somos surpreendidos com a entrada de alguém desconhecido no meio dela, o aguçamento dos sentidos, e a abertura que até então começava a acontecer entre nós, sofre um abalo, e novas configurações do sentir parecem ser solicitadas. Pessoalmente, muitas vezes, me vejo trabalhando minha paciência interna por ter sido retirada de meu estado de envolvimento, (de fixação?), em uma situação. Talvez esse seja meu trabalho nesses momentos de entrada de um corpo estranho. Como acolher o outro? Só dissolvendo minhas próprias resistências em relação às interferências externas, aos estímulos variados. Resistir-aceitar-empurrar e puxar, assim eu me sinto nas práticas, oscilando constantemente entre esses*

*verbos/ações. Um processo bastante conflituoso! Me faz sentir como rupturas, quebras forçadas de meus condicionamentos.*<sup>65</sup>

A familiarização com a Prática *Aisthesis* ao longo do tempo, pode facilitar, de alguma maneira, a abertura para a percepção do novo corpo, que inicialmente causa o estranhamento e desvia a atenção nos fazendo sentir diferentes. Um novo sentimento de acolhimento e aproximação ao que soa estranho pode ocorrer.

Como não houve, necessariamente, uma obrigatoriedade de estabelecer algum tipo de relação com os diversos estímulos, com os corpos em atravessamentos de afetos, sinto que a Prática ampliou em mim a possibilidade de agregar esses estímulos ao mesmo tempo que pude perceber minhas limitações. Cada vez mais a atenção se abriu para novas percepções de espaços-tempos-outros, começando a perceber o jogo incessante entre corpos-mundos-corpos-mundos-corpos-mundos.



Figura 20. Prática *Aisthesis*, Museu da República, Brasília, 2014  
Foto: Rayssa Coe

A percepção do mecanismo do contato com o outro e a constatação de como esse outro atua em mim, o que me mostra, porque me revela minhas próprias resistências internas ao outro, ao novo, ao diferente, foi se expandindo, gerando transformações na minha disponibilidade ao

---

<sup>65</sup> Registro no caderno de criação de Giselle Rodrigues, março de 2015.

presente. O corpo estranho então me ensina sobre a disponibilidade, sobre a coragem que posso ver naquele outro ao se jogar em algo talvez inusitado para ele também. O outro é o estranhamento necessário para meu trabalho sobre a disponibilidade. Esse fato aconteceu algumas vezes, pois os estudantes e pessoas que tomaram conhecimento da Prática por meio de nossos eventos públicos ficaram curiosos em experimentar aquela dinâmica, onde não há enunciados específicos de condutas que possam, num primeiro momento, emoldurar as ações, controlar as relações. Ana Pais (2018), argumenta que:

Estas “coisas sentidas” visitam-nos, assomam aos nossos sentidos mesmo que delas não possamos extrair um sentido inteligível no imediato. Têm um “sentido-sentido” (*felt sense*), um saber do corpo, como definiu o psiquiatra Eugene Gendlin (1997;1981). Cada palavra, cada pensamento, cada sensação e cada emoção acarretam cargas sensíveis. (PAIS, 2018, p. 50-51)

[...] a atmosfera afetiva criada e transmitida pelo público re-afecta a cena na medida em que os afectos são performativos ‘fazem coisas’ aos corpos em cena. Sendo matéria concreta da relação cena-público, a transmissão dos afectos do público tem consequências estéticas”. (PAIS, 2018, p.13).

A autora aponta em suas pesquisas sobre a relação entre espectador e a cena que o círculo vicioso das relações das quais ainda somos reféns, que coloca esta ligação como algo mágico e inexplicável, nos faz acreditar que não existe palavras palpáveis para descrever a relação que ocorre. Para ela, os estudos sobre esta relação normalmente se apresentam de maneira unidirecional, com base numa política de efeitos que a cena pode produzir no espectador, sem apontar para o fato de o público também estar envolvido na circulação dos afetos, o que reconduziria os vetores dessa política de efeitos, para direções múltiplas, recíprocas, reverberando tanto no espectador quanto na ação cênica. A conexão entre público e cena, na qual habita os afetos, é que constitui seu foco de estudo. Assim, ela propõe diluir esta mistificação ao se alinhar com a viragem afetiva, que traz como fundamento o sentido filosófico deleuziano/espinosiano de capacidade dos corpos de afetarem e serem afetados em conjunção com abordagens da psicologia, fisiologia, neurologia, sobre as manifestações biológicas da emoção. A autora entende afetos como “cargas sensíveis, transportáveis e transmissíveis que aderem às sensações, sentimentos, pensamentos ou palavras” (PAIS, 2018, p.50), cujas intensidades são sentidas concretamente no corpo. A partir disso, Pais propõe o conceito de comoção como “movimento conjunto de afectos, e o de ressonância afectiva como função de ampliação e intensificação de afectos por parte do público, para nomear o que (nos) acontece durante um espetáculo” (PAIS, 2018, p.12). Dessa maneira, concordando com Deleuze e

Guattari (1992, p.111), Pais reforça a ideia do espectador como participante de uma zona de indeterminação, sendo que obra e espectador fazem parte de um só movimento de transformação (PAIS, 2018). A autora entende também que a cena se dá “entre” lugares e corpos e não “em” lugares e corpos.

Na consideração desse complexo movimento dos afetos entre os participantes do encontro, trazidos por Pais no contexto artístico (teatral), temos que a Prática *Aisthesis* pode nos fornecer uma outra compreensão da relação entre os anfitriões que a mobilizam e o corpo visitante, na medida em que esse corpo visitante, num primeiro momento, é o elemento do estranhamento necessário para provocar e orientar a (o) atuante cênico na direção de fazer perceber os próprios vícios, desejos de protagonismo, sentimentos de disputa territorial e a maneira como é incessantemente levado a agir segundo modelos que, em princípio, não quer coadunar. Assimilar o entendimento desses afetos que nos atravessam como artistas da cena pode nos possibilitar outro tipo de relação com a atuação, com o sentimento de presença, com a noção de compartilhamento com o outro, de como facilito ou obstruo a fruição dos afetos de comunhão, estranhamentos, aversão, participação, colaboração e de convite para aquela experiência.

A formalidade de um início em atividades cênicas coletivas, em que se almeja a entrada num espaço quase sagrado, na qual a conquista da concentração muitas vezes se dá pelo silêncio ou pela expectativa de que todos juntos, e da mesma maneira, encontremos um fim comum para alcançar estados de escuta e atenção aguçados na atividade de atuação, na Prática é totalmente subvertida. Nossa intenção não é, com isso, desconsiderar que o cultivo do silêncio possa promover sentimentos de cumplicidade, espaços de escutas aguçadas, alargamentos de atenção, percepções múltiplas de espaço, corpo, tempo, etc., embora, percebo que, dependendo da maneira com que o silêncio é abordado, também pode fazer proliferar atitudes de enrijecimento coletivo, repreensão disciplinar, comportamentos clichês de obediência a um certo status quo, levar a uma certa ilusão de sagrado, afastando a possibilidade genuína do encontro com o próprio sentimento de silêncio.

Quilici (2015) nos fala que o silêncio no teatro contemporâneo muitas vezes é usado como “motor de uma ascese e condição para a emergência de uma experiência sagrada” (QUILICI, 2015, p. 53), como se quisesse recuperar uma arte metafísica. Recurso utilizado em projetos artísticos modernos e contemporâneos desde o final do século XIX, o silêncio na constituição das dramaturgias cênicas passa a ser um contraponto a banalização da linguagem cotidiana, à impotência de um discurso e a crise da comunicação, consequência de regimes

políticos totalitários, guerras e cultura de massa. A expectativa de imergir no silêncio pode ser uma forma de se limpar dos clichês e da banalização dos signos da vida social predominantes, além da possibilidade de que outro tipo de discurso possa surgir, trazer outros signos (Quilici, 2015).

O autor também assinala que essa estima do teatro pelo silêncio influenciou o modo de se trabalhar a corporalidade, ao retirar a palavra para enfatizar as ações e os movimentos do corpo. Podemos constatar, de acordo com a explanação do autor que, na constituição das dramaturgias cênicas, assim como no trabalho do atuante em processo, ao silêncio se atribui tanto a responsabilidade de denunciar a impotência dos discursos vigentes, em função da impossibilidade da palavra como única geradora de signos, como também de refinar as gestualidades, ampliar o domínio físico, dando ao corpo mais que as palavras, a tarefa de emitir signos precisos sobre a atuação e a situação dramática. Ao silêncio também se remeteu a ideia de fazer morrer o corpo, no sentido de calar os hábitos arraigados, os automatismos, para que se traga uma nova forma de expressão da vida. (Quilici, 2015). O silêncio assim, pode ser visto de maneiras diversas como um recurso ao sensível, à atenção e concentração, a fazer emergir o invisível, provocar sensações. Nesse sentido, o silêncio parece ocupar o lugar do sagrado, visto que é gerador do campo perceptivo mais aguçado. Com a experiência do silêncio almeja-se diminuir a velocidade dos movimentos e dos estímulos a que estamos expostos. Espera-se aguçar as atenções e atenuar os fluxos e as vibrações ansiosas diante das vulnerabilidades. Mas como alcançar esses efeitos de silêncio em meio ao caos?

Podemos criar ambientes de silêncio, isolando os ruídos, ou podemos nos isolar em locais distantes dos ruídos urbanos, podemos parar de falar, podemos diminuir o movimento do corpo, ou pausar o movimento perceptível. Enquanto muitas práticas buscam estes efeitos por meio do silêncio, normalmente a partir de um desejo de isolamento dos ruídos do mundo, e com o cultivo de ambientes em que a atenção se concentra para algo, para alcançar estados coletivos e individuais diferenciados, em *Aisthesis* esses estados deveriam ser conquistados estando totalmente imerso nos ruídos, na velocidade dos fluxos, no caos, na lógica fragmentária, na lógica da catástrofe, para sentir/encontrar o lugar silencioso dentro de si. Nosso sagrado pode ser o caos, conseguir estar imerso nele e ao mesmo tempo poder se distanciar dele a partir do exercício da atenção.

Ao estarmos inseridos num ambiente de muitos estímulos simultâneos, numa dinâmica relacional muitas vezes barulhenta e perturbadora, o sentimento de silêncio, normalmente experimentado numa situação de ambientes silenciosos, ou por uma atitude silenciosa, nos

pareceu viável de ser tocado. De alguma maneira, os ruídos e o caos nos obrigaram a aprender um caminho diferente de acessar determinados estados de corpo, apuramento atencional e da sensibilidade para um direcionamento da concentração na escuta de impulsos, sensações corporais, construção de ações lúcidas.

Esse sentimento trouxe a impressão de depender mais de uma capacidade de manipulação das variedades atencionais. Como vimos anteriormente, a modulação da atenção pode permitir um isolamento das estimulações sonoras e visuais, por meio do desenvolvimento de uma concentração refinada ao próprio corpo ou ao que se está fazendo. Não que fizéssemos isso deliberadamente, mas essa modulação possivelmente aconteceu, o que nos permitiu alcançar estados e sentimentos de silêncios internos, mesmo com tanta estimulação.

Observei isso ocorrer em alguns estudantes durante a Prática mobilizada nas disciplinas de TEAC. Numa dessas ocasiões, César se posicionou no centro de um aglomerado de pessoas, sendo atravessado pelo caos de corpos em movimento pelo espaço, ruídos de vozes e sons se sobrepondo, sentou-se e ficou a contemplar aquele movimento. Num determinado momento, observei que ele fechou os olhos e ficou imóvel, como se entrasse num mundo paralelo. Às vezes abria os olhos e olhava novamente, e então, voltava a fechar. Ficou nesse estado por algum tempo. Pessoas esbarraram nele, gritaram a seu lado, e lá ficou ele, imóvel. Observei que às vezes fez pequenos gestos, como se estivesse a experimentar a si mesmo, numa atitude de silêncio interno. Seu depoimento, após o término dessa Prática, referiu-se a essa peculiar sensação de tranquilidade interna, clareza nas sensações físicas, sentimento de que percebeu o corpo diferente, dilatado, silencioso. Essa maneira de se colocar o instigou a experimentar esse estado mais vezes durante as Práticas seguintes, por que para ele acionou um estado de concentração peculiar e de silêncio interno. João Pedro, estudante da outra turma de TEAC, curiosamente teve a mesma atitude. Numa das Práticas, fechou os olhos, permaneceu quieto, algumas vezes, abriu apenas para observar o movimento ao seu redor. Por vezes sorriu das coisas que via, mas foi possível perceber nele um estado apenas de estar ali, tranquilo, como se estivesse livre para o fluxo. Por sua vez, Tauã experimentou ficar de olhos fechados durante duas horas numa das Práticas. Os depoimentos dos estudantes, de alguma maneira, foram nesse sentido de experimentar um aguçamento da percepção de seus corpos, um estado de quietude e de liberdade interna e sentimento de pertencer a algo.



### Vídeo 7. João Pedro em silêncio interno<sup>66</sup>

Além da Prática *Aisthesis* borrar a noção de começo e término de cada encontro, também ocorreu uma diluição do grau de importância como valoração comparativa dos eventos, e conseqüentemente o grau de valoração nos investimentos em tal ou qual assunto. Qual a diferença entre o aparentemente ordinário e o extraordinário? Por que falar sobre o caminho que as formigas trilham no chão é menos importante que uma dança sobre a própria fé? Valorar um evento no sentido de comparar seu grau de importância em relação a outro indica já colocar as coisas numa lógica estruturada, a partir de julgamentos, da seleção, podendo acarretar o abandono das possibilidades supostamente “ordinárias”. Colocar valor a partir da comparação possivelmente significa que estamos atrás de uma funcionalidade, de uma prévia espetacularidade, o que contradiz a ideia de experimentar o instante a partir do que ele fornece. O que é “funcionar” num processo como esse? Quando uma situação “funciona”? O que nos permite dizer que a Prática em determinado dia “funcionou” ou foi melhor? A ideia de funcionar estaria ligada ao sentimento de controle da situação, à possibilidade de manipulação deliberada das ações no sentido de conduzi-las para algo “aceitável”, “divertido”, “tocante” para o público? Ou para nós, artistas? Para que esse tipo de valoração serve ao atuante cênico no processo? O valor na Prática *Aisthesis* pode estar relacionado mais a qualidade da experiência do tempo e das relações em cada instante experimentado.

Outra noção que trouxe a impressão de se dissolver foi a de dentro e fora. O que indica que eu estive dentro da atividade, e o que indica que eu estive fora? O estar dentro já não se restringe a delimitação de uma espacialidade específica. Os espaços de atuação ocuparam todos os espaços possíveis. Alguém poderia iniciar algo dentro da sala, mas decidir dar continuidade do lado de fora. Estar sentado na borda, observando o que estava acontecendo, também não significa que a pessoa estivesse fora. O centro e a periferia espacial foram possibilidades de lugar de atuação, de experimento, de investimento em algo. Nesse sentido, a diluição de

---

<sup>66</sup> Trecho de vídeo de registro da disciplina TEAC 2019. Captura das imagens de IBeatriz Santana. Situação do estudante João Pedro em silêncio interno. Disponível também pelos links <https://www.youtube.com/watch?v=cJWyzfVPBz0> <https://youtu.be/MsIDr4ENijg>

demarcações territoriais facilitou borrar espaços supostamente cênicos e não cênicos, espaços do público e do artista, favorecendo o trânsito entre o real e o ficcional, entre o que pode ser visto como processo e como obra. As possibilidades misturadas, indeterminadas.

No modo *Aisthesis*, poderíamos dizer também que parece haver uma oscilação paradoxal entre um território que se propõe artístico, que olha para as singularidades, e uma zona convivial indiscernível, como se na efetuação de encontros não mais importasse o predicativo pessoal, individual. Segundo propõe Safatle (2016), sujeitos despossuídos de predicativos, ou seja, daquilo que os identifica como pertencentes a um sistema social, estariam mais abertos a um modo de afecção em que a presença do outro não fosse percebida somente em função de interesses e vontades da minha pessoa (Safatle, 2016). Nesta pesquisa, creio que, paradoxalmente, interessa também a fluidez de territórios entre o artista e o público, o professor e o estudante, o artista e o outro, no sentido de potencializar o desejo de estar na experiência, independente das competências ali envolvidas. Como se não houvesse um domínio de saber específico a ser seguido. Todos os domínios se colocam para jogo. Mobiliza-se aquele convívio a partir das singularidades de cada participante e da sua maneira particular de perceber o evento, os contatos, os encontros. Kastrup (2016) esclarece que funcionar como zona de indiscernibilidade, é funcionar numa zona que “não pertence exclusivamente a nenhum dos domínios específicos ou grupos de interesse implicados na pesquisa, mas diz respeito à complexidade da realidade investigada” (KASTRUP, 2016, p. 18)

Assim como o exercício *para nada* atuou como um potencializador da Dinâmica do não saber, observo que o exercício *puxar-empurrar-resistir-aceitar* realizado nas turmas de TEAC intensificou aspectos envolvidos na Dinâmica da relacionalidade, bem como na Dinâmica de fluxos, que veremos mais adiante. A introdução deste exercício, inicialmente realizado em dupla, acontece a partir de uma proposta simples, começando por definir que uma pessoa da dupla supostamente irá comandar as proposições de *puxar-empurrar-resistir-aceitar* para que a outra reaja a elas. Entretanto, logo se percebe que esse protagonismo vai desaparecendo, porque quando quem supostamente está sendo comandado reage também puxando, empurrando, resistindo ou aceitando o comando do outro, este também acaba assumindo o papel de comandante, na medida em que muda a regra do que está sendo imposto. Ou seja, nesse jogo já não se sabe mais quem comanda e quem é comandado, pois cada reação de qualquer um dos lados modifica a relação comandante x comandado. Se alguém me empurra, eu também posso aceitar essa força que vem contra mim, me deixo fluir com ela aproveitando a energia do impulso para ativar o deslocamento no espaço, para em seguida, decidir que posso resistir a ela,

e isso gera uma modificação na intenção do outro, que pode seguir me empurrando ou pode resolver me puxar. Há diversas combinações dessas ações e forças, pois cada pessoa desfruta de cada uma delas a seu modo, sem que haja acordos prévios, impondo um desequilíbrio-equilíbrio em permanente movimento.

A compreensão do princípio desse exercício pode se expandir para dentro da Prática *Aisthesis*, porque antes de sua apreensão simbólica há uma compreensão física, uma possibilidade de sentir a concretude das ações no corpo. *Puxar-empurrar-resistir-aceitar* é um exercício que mostra concretamente como os acordos e desacordos, os agenciamentos das forças das ações físicas, dependem de todos conjuntamente que realizam o jogo, não há comando unilateral, os participantes estão na mesma situação, juntos no mesmo desafio entre as quatro ações físicas possíveis, e só conseguem fluir sem se exaurirem se houver escutas, esperas, oscilações, mudanças rítmicas, surpresas. O fluir nesse jogo refere-se a manter sua vida, sem desistir, encontrar em cada resistência, cansaço ou em cada aceitação, a fagulha que reaviva a energia em movimento. O fluir significa encontrar essa nutrição do fazer naquilo que pode ser naturalmente visto como um obstáculo que mina a energia, que a enfraquece, mas ao invés disso, cada ação pode impulsionar, revigorar, não só as forças do corpo, mas também a curiosidade e desejo de continuar o jogo. O jogo coletivo acontece a partir desse princípio aleatório de puxar-empurrar-resistir-aceitar.

Uma variação do exercício do *p.e.r.a* pode ser realizada envolvendo todo o coletivo, ou seja, todos realizam o puxar-empurrar-resistir-aceitar ao mesmo tempo e aleatoriamente, cada um compondo as ações como lhe convier. Essa variação nomeamos de *amálgama*. Todos devem se manter em contato físico com o coletivo, sem a necessidade de a pessoa ficar conectada somente a uma mesma pessoa específica, isso muda constantemente, é preciso apenas manter o contato físico com o coletivo.



Figura 21 – Exercícios Amálgama, turma de TEAC, 2019.  
Fotos: IBeatriz Santana



Vídeo 8. Exercício Amálgama 1, TEAC 2019<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Exercício Amálgama 1, TEAC 2019. Optei por colocar um vídeo mais longo para que o leitor que, mesmo assistindo sem continuidade, tenha a oportunidade de observar as transformações da atividade. Link acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9oP9E5VVvg&t=950s>

### 2.3.3 Dinâmica de fluxos

A Dinâmica de fluxos, como entendo no contexto da Prática *Aisthesis*, é um movimento aleatório, variação e transformação de diversas camadas diferentes entre corpos e forças, que envolvem um instante vivo (tempo, espaço, circuito de afetos, tipos de corpos presentes, tipo de sonoridades presentes, etc.). Essas camadas se interpenetram e se friccionam em um permanente agenciamento de composição e decomposição. É movimento que não cessa de desencadear movimento de maneira instável, não previsível. Na Dinâmica de fluxos não se precisa uma origem desencadeadora do fluxo, não há um centro gerador, uma vez que essas camadas podem ocorrer de maneira simultânea, se sobrepondo com intensidades diversas, de modo a modificar constantemente as configurações do instante.

Esse fluxo a que me refiro sintoniza-se com a explanação de Deleuze e Guattari (2012), sobre um tipo de ciência excêntrica, nômade, que se contrapõe à ciência régia estabelecida pela História e Estado, cujas características se pautam por um modelo de fluidos e fluxo, como um “modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao idêntico, ao constante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.26). “É um modelo problemático e não teoremático” (ibidem), pois o problemático, segundo os autores, está na ordem das afecções e não na ordem das razões. As coisas-fluxo se distribuem no espaço, ocupa-se o espaço sem medi-lo e “as figuras só são consideradas em função das *afecções* que lhes acontecem, secções, ablações, adjunções, projeções” (ibidem, p.28 – grifo do autor), sem uma ordem de razões. A Dinâmica de fluxos nesse caso diz respeito a essa dinâmica de funcionamento. Segundo os autores, esse movimento consiste em:

se expandir por turbulência num espaço liso, em produzir um movimento que tome espaço e afecte simultaneamente todos os seus pontos, ao invés de ser tomado por ele como no movimento local, que vai de tal ponto a tal outro (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.29).

Pode-se afirmar então que a Dinâmica de fluxos envolve o seguinte: acaso, lógicas caóticas, lógica da catástrofe, imprevisibilidade, simultaneidade, intensidades e velocidades assimétricas e simétricas, funcionalidade e não funcionalidade do espaço-tempo-objetos-corpos, assimilação de fracasso, do ordinário, ação e inação como ação, invenção em colaboração mútua de diferenças, encenação do instante.

Lembramos que ação, nesse contexto, é qualquer movimento visível ou invisível, que faça vibrar o espaço, não importando se isso é fruto de uma decisão consciente ou de um

movimento condicionado. A ação nessa situação pode ser pensada como a expressão da materialidade dos processos de conexão em fluxo das forças do visível e do invisível nos corpos. Materialidade entendida de acordo com o que propõe Renato Ferracini (2013) ao trazer a materialidade potencialmente poética do corpo como “atravessamento por forças e potências que não se reduzem nem ao seu aspecto fisiológico-mecânico nem ao seu aspecto abstrato subjetivo” (FERRACINI, 2013, p. 35), um *corpo subjétel*, o *entre* sujeito e objeto, “atravessado por forças potentes e invisíveis” (ibidem, p. 35-36) envolvendo cultura, história, memória, espaço-atualidade que coexistem no presente. Um corpo atravessado também “por forças singulares/coletivas que detonam processos de subjetivação, ou ainda, forças vitais que produzem vontades (de potência – Nietzsche) e desejos (não de faltas, mas de produção – Deleuze)”. (FERRACINI, 2013, p. 36).

Nesse processo dos fluxos, as sensações assumem um papel importante. Para tanto, o entendimento de sensação também está de acordo com o que Ferracini (2013) apresenta, ao nos lembrar a definição que Deleuze (2007) atribui à sensação como vibração. No livro *Francis Bacon: Lógica da sensação* (2007), Deleuze desenvolve o conceito de sensação a partir da análise da obra de Francis Bacon, demonstrando como o pintor excede a figuração, o ilustrativo, o narrativo, em que a relação de composição desses três aspectos, conjuntamente, estaria sempre insinuando uma história a se contar, vinculando-se assim aos sistemas representativos na pintura. Bacon vai em direção à composição sobre a Figura<sup>68</sup>, na qual essa relação estaria rompida, causando uma espécie de desconexão, estranhamento dos sentidos. Segundo Deleuze, a pintura de Bacon “não tem modelo a representar, nem história a contar” (DELEUZE, 2007, p.12), mas mesmo assim, algo se passaria. Nesse processo, o autor toma de empréstimo a visão de Cézanne, que concebe essa via da Figura como sensação, como “a forma sensível referida à sensação” (DELEUZE, 2007, p. 42), que ultrapassa a figuração. É por via da Figura como forma sensível, que é sensação, que Deleuze considera que a pintura de Bacon consegue escapar do caráter figurativo, narrativo, pois é essa forma sensível que age no sistema nervoso e se volta ao sujeito e ao objeto. Ele nos diz que:

A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do “sensacional”, do espontâneo etc. A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, “o instinto”, o

---

<sup>68</sup> O termo Figura, com F maiúsculo utilizado por Deleuze (2013), refere-se aos personagens da pintura (objeto a ser pintado). Há três elementos pictóricos que Deleuze descreve da obra de Bacon, quais sejam: as grandes superfícies planas; a Figura e o lugar, o contorno “limite comum da Figura e da grande superfície plana” (2007, p.20). Segundo Deleuze, Bacon dá ênfase no trabalho sobre esses três elementos de sua pintura desenvolvendo certos procedimentos, sendo um deles o que Deleuze chamou de isolamento da Figura.

“temperamento”[...] e um lado voltado para o objeto (o fato, o lugar, o acontecimento[...] ela não possui lados; ela é as duas coisas indissolivelmente, é o ser-no-mundo... (DELEUZE, 2007, p. 42)

Deleuze conta sobre uma violência da sensação, da Figura como sensação, no sentido de que essa figura tem ação direta sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a Forma abstrata atinge o cérebro, e o que passa pelo cérebro (pintura figurativa ou abstrata), para o autor, não tem acesso à sensação. “Sensação é mestra de deformações, agente de deformações do corpo” (DELEUZE, 2007, p. 42-43).

De alguma maneira, seguir esses impulsos via sensações se torna ignição para gerar fluxo num movimento contínuo de vibração dos corpos em atração, repulsão, variações de velocidades, espacialidades, causando conexões em dissonâncias, assimetrias, distorções, composições e decomposições, que desencadeiam novos fluxos, outros encontros, e assim infinitamente.

O aquecimento da Dinâmica de fluxos pode estar associado à ideia de a (o) atuante cênico entrar num ambiente de experimentações de ações e sensações de seu corpo de maneira aleatória e fluida, despreocupado com a eficiência do que faz. O atuante se deixa levar, *para nada*, por qualquer estímulo físico, emotivo, relacional, permitindo ser afetado de modo menos racionalizante, deixando sua percepção vagar pelas sensações que são disparadas por esses estímulos, encarnando as camadas em intensos atravessamentos, disjunções e conexões. Em *Aisthesis*:

*A ação, o gesto, o caminhar, a palavra que vem de um impulso, o desejo, a traição do desejo, o não querer saber, o não agir, a atenção focada na percepção, o abandono de algo que surge, o esgotamento e insistência numa possibilidade que brota, o foco em determinado ponto do espaço, tudo pode se tornar provocação.* (ANDRADE et al., 2015, p.19-20)

É possível que esse modo despreocupado de engajamento facilite e permita a intensificação desta Dinâmica, na medida em que a (o) atuante cênico aceita o impulso de afetar e ser afetado por tais estímulos, especialmente quando consegue suspender julgamento de valor, quando não realiza uma operação seletiva sobre como agir, não planeja previamente as ações que executa, e permite colocar em movimento seu corpo vibrátil (Rolnik, 2016), que permite se desamparar, mais do que para um corpo que se volta para os sentidos figurativos, narrativos.

Na mobilização dessa Dinâmica, podemos observar a configuração de situações diversas de encenação do instante, além da provocação de estados comportamentais intensificados que envolvem mais engajamento físico/emotivo na relação com as coisas que ocorrem no coletivo.

E, quando se percebe conscientemente o potencial do instante como possibilidade de desdobramento, como um senso de oportunidade do instante, do qual já pontuamos aqui, se tira proveito na relação de forças presentes para provocar o surgimento de novas conjunções de formas. As formas que surgem são, então, linhas de variações do próprio fluxo de relação das coisas nessa Dinâmica.

Da mesma maneira, pode haver nessa Dinâmica uma oscilação entre as variedades da atenção sem uma regra definida, pois cada pessoa percebe estímulos que acionam sua atenção de forma diferenciada. Uns partem do rastreio, outros pousam a atenção em algo de maneira mais focada. Logo, o movimento da atenção também entra em constante fluxo de variação.

Como a instauração da Dinâmica de fluxos provoca muitos momentos de caos, sendo estímulo para se entrar em zonas de afetos menos racionais de atuação, zonas de devires, de crises, de permitir que outros estados físicos e emocionais não habituais possam aflorar sem muito controle, podemos entender equivocadamente que os atuantes cênicos estariam submetidos somente aos atravessamentos do fluxo, sem possibilidades de intervir nesse percurso, como uns desvairados. Eles seriam levados pelos próprios acontecimentos, sem a capacidade de transformá-los, ou mesmo de inventar. Ou seja, seu processo de mobilizar a consciência, fazendo operar sua vontade em relação ao seu modo de estar no evento, parece não ser acionado. De fato, isso parece acontecer inicialmente, na medida em que as atitudes reflexas cristalizadas se manifestam como primeira reação ao ambiente de possibilidades que se apresentam. Entretanto, aos poucos, o que vemos é uma confrontação entre hábitos, condicionamentos e tendências no modo de estar com as forças que o presente movente tenciona. A imprevisibilidade das situações provoca certo tremor no que está constituído como forma de se relacionar com as coisas. A percepção desse tremor, muitas vezes, é sentida como desconforto, uma tensão desconfiada, que aos poucos vai se transformando, no sentido de permitir mais devir na experiência. De risco em risco, de surpresa em surpresa, de estranhamento a estranhamento, a problematização inventiva parece se manifestar.

O susto/estranhamento, aparentemente provocado pela Dinâmica de fluxos, cria no atuante a vulnerabilidade, fazendo os corpos vibrarem mais intensamente e, suponho que, para sobreviver a este fato, é preciso que os corpos tomem decisões. Pelo menos, assim parece acontecer quando observamos a Prática. No contato com algo inusitado pode-se impulsionar uma coragem na decisão para intervir nas e com as situações, e a proposta é deixar que isso ocorra de modo a intensificar esse fluxo, aumentando o potencial de energia que ele movimenta. Logicamente que temos que considerar que a paralisação ou inibição da atitude do atuante pode

também ocorrer na situação do imprevisível. Nesse sentido, observei que, na Prática *Aisthesis*, o lúdico nos acompanhou em muitos momentos e, talvez isso tenha, de alguma maneira, diluído ou dificultado um estado de paralisação que pudesse minar a energia viva. Rir de nossos sentimentos de fracassos nos ajudou a não se apegar a eles, mas transformá-los.

As atmosferas lúdicas e de prazer nos experimentos coexistiram com angústias, agitações, tentativas de rompimento de condicionamentos. Dentro dessa Dinâmica é possível sentir quando um atuante incorpora o fluxo e quando o próprio coletivo dinamiza esse fluxo. Algo difícil de descrever, mas é um tipo de sensação na qual os corpos se adensam, parecem criar certa consistência nas ações, certo peso/leve se mobiliza nas relações, uma combinação paradoxal entre uma atmosfera relaxada e o desenvolvimento de uma tensão de investimento mais focado em alguma situação presente. Esse sentimento de encarnação, incorporação do fluxo, pode estar relacionado a uma conjugação entre perceber-se como parte integrante de um circuito de afetos, como parte de uma engrenagem de mundo, e conseguir potencializar as próprias intensidades dos afetos presentes. O que não se refere somente a perceber impulsos físicos particulares, senão à percepção de conexões desses impulsos como sensação de pertencimento de um espaço-tempo-mundo daquela grupalidade, bem como o que essa percepção e sensação disparam, afetando esse espaço-tempo-mundo, já que sabemos que não somos seres isolados do mundo, e que toda e qualquer ação do mundo dialoga com toda e qualquer ação no mundo. Sendo assim, a instauração de fluxos associa-se e pode potencializar-se segundo o grau de afetabilidade e abertura dos atuantes às situações. Sua disponibilidade de afetar e ser afetado.

A Dinâmica de fluxos, para a (o) atuante cênico, pode se tornar uma dinâmica que viabiliza o exercício do que Kastrup chamou de prontidão corporificada, aquela que se manifesta no processo da aprendizagem inventiva e que se relaciona a um contato com a experiência anterior do sujeito, mas não por sua evocação consciente e voluntária da memória, mas “por uma sintonia fina do sujeito com o fluxo das forças presentes”, do qual há uma entrega do sujeito “às forças e aos signos que experimenta no campo perceptivo, deixando-se mover e levar por elas.” (KASTRUP, 2001, p.23). A autora cita o exemplo do jogador de futebol, quando lida com as jogadas no presente, sempre inesperadas, imprevisíveis, forças do presente que impõem uma limitação (constrangimento) às ações do jogador, “o seu desempenho não se esgota no recurso às regras do jogo” (ibidem, p.23).

Essa Dinâmica também pode ser vista como a dinâmica que nos permite adentrar no contato com o instante, sem barrar a ação do tempo como duração, esse tempo que não se coloca

como causal, cronológico, mas que coexistem, tomando o termo emprestado de Kastrup (2015), forças intempestivas e formas constituídas, onde o presente movente imprevisível pressiona e transforma as formas constituídas (hábitos, história, convenções, etc.). Como afirma a autora, “forças do presente imprimem um movimento de problematização das antigas formas”. (KASTRUP, 2015, p.97)

Nesse sentido, as Dinâmicas desestabilizadoras constituem a condição de encarnação do tempo e dos instantes que a Prática *Aisthesis* propõe, quando o tempo presente é encarnado como na concepção formulada por Bergson como duração, como que vai além e aquém de passado e futuro. E também, como completa Kastrup (2015), o tempo presente como atual, como esse que imprime uma fenda, uma fissura, um tremor nas formas concebidas, nos estratos históricos da existência. Esse movimento da atualidade é a fonte de diferenciação, porque ele é que cava um intervalo na condição histórica que é regular, formas conservadas, estabilizadas. A fissura se inscreve na lógica da realidade, assim nos lembra Jullien (1996).

Se para haver a invenção é preciso a situação de estranhamento e tensão que possa divergir as faculdades sensoriais, memória e imaginação, é possível afirmar que as Dinâmicas desestabilizadoras, de alguma maneira, criam esse espaço de estranhamento e tensão, gerando uma vulnerabilidade, um estremecimento coletivo e individual que favorece aberturas para a invenção.



Vídeo 9. Prática *Aisthesis*, TEAC 2019. <sup>69</sup>

Para além da perspectiva somente artística, minha aposta é também a de que as Dinâmicas desestabilizadoras, que partem da mobilização da grupalidade, se abram para a convivência de diferenças, para a construção do conhecimento pela troca de saberes diversos, configurando um ambiente rico de possibilidades. Não isolar um aspecto único a ser trabalhado pelo grupo como algo em comum que todos visem alcançar pode criar trânsitos, misturas e

---

<sup>69</sup> Trecho da Prática *Aisthesis* realizada com a turma de TEAC, 2019. Imagens feitas por IBeatriz Santana. Acessível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqDtipjaJ6k&feature=youtu.be>

oscilações entre consonâncias e dissonâncias, assimetrias e dissimetrias, fricções, tensões e relaxamentos, disparando formas de expressão inusitadas que podem se desdobrar em composições, contágios e compartilhamentos para o contexto cênico. Minha observação é de que, com a ativação dessas Dinâmicas, o campo movente da grupalidade pode se tornar um contexto fértil para o trabalho coletivo desenvolvido na perspectiva pedagógica da formação de atuantes cênicos, pois permite expor as diferenças e singularidades e, dentro deste ambiente, talvez cada atuante tenha a possibilidade de construir o próprio percurso inventivo, juntamente à constituição da grupalidade que se insere.

De certa maneira, esse pensamento também tem ressonância nas pesquisas de Renato Ferracini (2013), quando propõe pensar na atuação “enquanto processo em singularidade potente – cuja gênese pouco importa” (FERRACINI, 2013, p.70). Ele nos diz ainda:

[...] na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, sim, operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes sejam eles quais forem. Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes. [...] *Atuar* = disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio. (FERRACINI, 2013, p.70-71).

Ao observarmos as Dinâmicas Desestabilizadoras na Prática *Aisthesis*, podemos dizer que essas Dinâmicas assumem um papel de disparadoras do processo rumo à possibilidade inventiva individual e coletiva, e, da mesma maneira, podem auxiliar no aprimoramento e enriquecimento de técnicas de atuação cênica próprias. Então, outra reflexão surge: como a grupalidade pode desencadear conhecimento estético, expressivo, físico, comportamental e também ético e político? Esse ponto é material para uma nova pesquisa, embora seja possível, nesta tese, vislumbrar algumas pistas.

### 3. EM ATUAÇÃO. O inventivo como constituidor da Prática *Aisthesis*.

*Minha pele discretamente diz: é agora.*

*É agora. É aqui que o instante é construído/habitado. É bem aqui que subvertemos juntos as hierarquias do espaço, do tempo, do corpo. É bem aqui que o tempo se arredonda, que o espaço é Niemeyer com ladeiras de Minas, que o espaço não se conclui, não se cabe, não se mede. Não se mede a desmedida do espaço. Não se mede a desmedida do tempo/curva. É no aqui que lançamos as pedras e o jogo começa. Capturamos potências e decadências do instante. Somos farejadores, detetives, arqueólogos à procura de impulsos, interrupções, curiosidades, matérias-primas no corpo e no rastro de outro corpo-matéria-objeto-imagem-espaço-movimento-palavra.*

*Kenia Dias, diário de criação, 2014.*

Dando prosseguimento às ideias até aqui colocadas, neste capítulo trago alguns outros relatos das experiências da Prática *Aisthesis* mobilizadas pela equipe de artistas do projeto *Aisthesis*, com participação de estudantes de diversas faixas etárias de escolas públicas, universidades, além de relatos da Prática mobilizada apenas por mim, para as turmas de TEAC do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. O desejo é apontar especialmente a perspectiva inventiva dessas experiências.

A mobilização da Prática *Aisthesis* ocorreu em circunstâncias diversas, quanto aos espaços em que foi realizada e ao tempo despendido por cada grupo para a sua vivência. Esse fato, logicamente, fez e faz uma enorme diferença no seu mecanismo de funcionamento. Como dito anteriormente, a grupalidade toma corpo a partir do que se apresenta e se constrói na coexistência de corpos, espaços (físicos, institucionais, públicos, privados), tempos, afetos em que cada participante está inserido, juntamente com a nova configuração coletiva que o encontro pode proporcionar.

Em cada um dos contextos experimentados, observo que a Prática *Aisthesis*, cartograficamente, se ofereceu sempre plural e movente, como num gesto de confirmação de sua proposta poética, aberta às diversidades, às surpresas e fricções, num constante exercício de disponibilidade e flexibilidade para as realidades de cada encontro. Vale lembrar a Prática na escola pública da periferia de Brasília, para 12 crianças de 4 a 6 anos, dentro de uma pequena sala de aula, onde a professora esteve totalmente disponível e sedenta por aquela experiência; da mesma maneira, em outra escola onde nos esperavam 22 estudantes de 11 a 14 anos, numa quadra de esportes coberta, na presença de professores mais preocupados em manter o controle de seus alunos, sob olhares reprovadores de qualquer atitude manifesta que estivesse fora do

que a norma pregava; ou ainda, quando o compartilhamento das vivências aconteceram no pátio da escola, logo após a hora da merenda, para 40 adolescentes de ensino médio, que se engajaram despretensiosamente, curiosos com as próprias inventividades, estimulados por sorrisos e participação de seus professores; e por último, quando me vi sozinha como mobilizadora da Prática para os estudantes de TEAC da Universidade de Brasília, situação onde a cada encontro semanal, de quatro horas de duração, ao longo de quatro meses, significou para mim um exercício de resistência a tipos de controle disciplinar e de avaliação pedagógica que, muitas vezes, nós professores, na correria das demandas, nos habituamos aos formatos dados ou estabelecidos pelas próprias instituições, ou por nós mesmos, no qual, por vezes, pouco revisitamos. Foi um exercício de intensa atenção aos meus modos condicionados de relacionar com o contexto pedagógico como artista-educadora, além de esforço em nutrir minha coragem e intuição para me manter coerente com a pesquisa, com os princípios da Prática *Aisthesis*, com a ideia de grupalidade, da qual eu começava a encarnar mais claramente. As experiências nos mostraram o enorme potencial de trocas e aprendizados, não só para o contexto cênico, mas especialmente no âmbito das relações humanas. Um exercício que, para além de resistir ao que nos oprime, é um exercício de existir.

Poderíamos analisar o desenvolvimento da Prática *Aisthesis* nesses contextos tomando como base suas realidades sociais, afetivas, normativas, etárias, das quais estão inseridas. Entretanto, esta análise não será realizada nesta tese, mesmo porque há uma impossibilidade de fazê-la de modo justo e mais aprofundado, pois não há suficientes instrumentos para tal, já que a realização da Prática, em muitos desses contextos, se deu uma única vez e num período curto de tempo. Logo, só teria a dimensão daquele universo restrito de afetações, embora seja bastante. Meu desejo é que os relatos apresentados nesta seção consigam demonstrar as pequenas fissuras que o caráter inventivo da Prática *Aisthesis* abre no encontro com cada novo contexto que é mobilizada, que é possível expor um lugar de muita potência e vitalidade daqueles que participam, quando em contato com a possibilidade poética do fazer, ao mesmo tempo que, também, pode criar uma ponte de aproximação, trocas e desdobramentos de conhecimentos no sentido de operar uma diminuição de abismos (preconceitos, imposição de pensamentos hegemônicos, desconsideração das realidades de quem participa) tão fortemente presentes em muitos de nós.

Apesar dos vários contextos que a Prática *Aisthesis* foi mobilizada, não relatarei todos eles, em função da justificativa anteriormente apresentada. Embora traga aqui um dos relatos da Prática *Aisthesis* mobilizada em uma das escolas públicas, o interesse é evidenciar mais

enfaticamente os encontros realizados com os dois grupos de TEAC, os quais tive a oportunidade de experimentar a Prática por mais tempo. Suponho que, desta maneira, poderemos visualizar melhor os caminhos que a Prática *Aisthesis* trilha na abordagem inventiva que possa nos servir de pista também para uma abordagem pedagógica complementar na formação de atuantes cênicos.

A primeira turma de TEAC, na qual teve a Prática *Aisthesis* como desenvolvimento central da proposta, foi realizada no primeiro semestre de 2018. As aulas ocorriam uma vez por semana, especificamente às quartas-feiras, de 18hs às 22h, e contou inicialmente com 20 participantes, finalizando com 14. Já a segunda turma aconteceu no segundo semestre de 2019, com o mesmo número de horas às quartas-feiras, com a participação inicial de 23 pessoas, permanecendo 16 até o fim.

O critério de entrada nas turmas era o estudante ter cursado ao menos os três primeiros semestres do curso de teatro, podendo ser da licenciatura ou bacharelado. Este critério foi estabelecido por mim, por achar que se os estudantes já possuísem os fundamentos básicos da interpretação teatral, pudessem aproveitar melhor a Prática *Aisthesis*, no sentido de ajudá-los a desenvolver outras perspectivas em relação a esses fundamentos, e dessa forma contribuir com o aprofundamento de um aprendizado.

Como já pontuado anteriormente, percebo que o primeiro contato com a Prática *Aisthesis* causa uma confrontação direta com expectativas, especialmente para jovens estudantes de Artes Cênicas que estão iniciando, ao se depararem com as ideias do que seja atuar. Embora haja várias vertentes de pesquisas sobre processos de atuação, que buscam a construção de caminhos sobre esse tema, muitos estudantes por vezes chegam com um desejo de que determinadas perspectivas de atuação, muitas vezes reflexo do senso comum expresso na mídia, sejam atendidas. Num primeiro momento, a Prática *Aisthesis*, ao mesmo tempo que oferece um mundo a ser criado, pode causar um estranhamento e a impressão de que nada se tem, de que nada é trabalhado, pois ela não fornece, de antemão, instrumentos técnicos concretos que se possa apreender e aplicar como um exercício que vai resultar em algo garantido e esperado. A atitude é outra, é de agenciamento de fluxos, de engendramento de escuta, de si e do coletivo, de cultivo de coragem, de adubação da vontade, a partir do trabalho no plano da subjetividade como uma força viva que coloca em jogo as afetações.

Kastrup, em seu artigo *Aprendizagem, arte e invenção* (Kastrup, 2001), coloca que, em um processo inventivo, o mecanismo de problematizar acontece a partir de um estranhamento,

tensão e errância que uma nova situação nos coloca e que solicita a construção de um novo domínio cognitivo. Há uma fricção entre o saber anterior e a experiência presente. Tomar contato com experiências totalmente diferentes do já familiarizado desencadeiam situações de problematização. A problematização, segundo a autora, acontece quando há uma atuação divergente entre as faculdades da sensibilidade, memória e imaginação, e que solicita uma nova organização interna do corpo na relação com o mundo. Estar em contato com algo que não se reconhece estimula e aguça a percepção em função desse estranhamento gerado, cujo memória e sensibilidade não convergem no sentido de reconhecer, retomar como referência algo já vivido. De acordo com Kastrup (2001), ao retornar à situação habitual, a pessoa permanece nesse estado aguçado da percepção que amplia sua atenção a aspectos de seu cotidiano antes não percebidos por ela. Há um prolongamento da sensação de conhecer algo novo naquilo que já se conhece, o que configura uma ocasião de aprendizagem, um novo conhecer da situação que tomávamos como corriqueira. Segundo a autora, “a aprendizagem começa quando não reconhecemos” (KASTRUP, 2001, p.18), quando estranhamos. Há uma maneira nova de sentir a mesma paisagem antes habitada em função dessa dilatação da percepção acionada pelo contato anterior com o diferente.

Um certo receio de mobilizar a Prática *Aisthesis* para estudantes de primeiro semestre do curso aconteceu no sentido de que esse estranhamento pudesse se tornar um desalentador de sonhos dos iniciantes na arte de atuar, porque grande parte parece chegar querendo aprender técnicas corporais, técnicas de se falar bem um texto, de contracenar, etc. Entretanto, a Prática *Aisthesis* não fornece isso especificamente, mas também não refuta que se trabalhe com elas quando se está imerso no fazer. Minha sensação é de que, ao trabalhar no plano da subjetividade, estamos enfatizando alguns lados no trabalho da (o) atuante cênico que, por vezes, passam longe do aprendizado de técnicas nesse sentido, porque diz respeito mais aos afetos envolvidos no processo da aprendizagem daquele fazer. Embora tenha essa impressão, não tenho absoluta certeza de que esse desestímulo de fato ocorra, já que, em grupos sem nenhuma experiência prévia, como os adolescentes das escolas públicas que tivemos contato, pude constatar uma curiosidade e vontade para se lançar na experiência de uma certa potência poética que, provavelmente, lhes poderia permitir invenção. Entretanto, esse sentimento estava relacionado às poucas horas de contato desses jovens com a Prática *Aisthesis*.



Figura 22. Prática *Aisthesis*, turma de TEAC, 2019.  
Foto: IBeatriz Santana

**Fissura-ponte 3 – data: 09.11.2016 – Escola pública de São Sebastião, periferia de Brasília – uma hora de *Prática* - número de participantes - 26, contabilizando os quatro artistas<sup>70</sup>.**

Oito e meia da manhã de um dia chuvoso. Uma grande quadra coberta de uma escola de periferia. Ali, 22 adolescentes esperam sentados na arquibancada fria de cimento sob o olhar da professora que não deixa de controlar cada gesto, cada fala, cada olhar de seus alunos, na tentativa de manter a turma em “ordem”, calada. Ninguém fala. Troca de olhares, sorrisos pela metade. Quatro artistas convidam as ainda meio crianças a ocuparem a quadra, fazendo uma grande roda, ainda sob olhares repreensivos da professora. Pela primeira vez em nossa *Prática*, nos colocamos em roda logo de início. Pareceu necessário, pois eram muitos adolescentes, num espaço muito grande, e não tínhamos muito tempo para mobilizar a *Prática*. Kenia propôs fechar os olhos. Silêncio, pequenas risadas tímidas e a professora da turma repreende novamente. Seguro gentilmente a mão da professora, que estava de pé, mas por fora da roda. Tive que pensar nas palavras a dizer, e como abordá-la. Algumas palavras parecem perder seu efeito, ir na contramão do que *Aisthesis* propõe, porque essas palavras nos traem quando queremos mudar algo que está em curso, elas querem se tornar comandos, são escutadas como comandos. Comecei a observar essa questão. O ambiente escolar se tornou território de comandos. Nas *Práticas*, pouco comandamos, pouco dizemos o que fazer e como fazer. Por isso, quando isso acontece, parece que temos também que tatear as palavras, descobrir novos modos de colocá-las, ou trazer aquele sentido a partir de palavras mais distraídas de uma precisão. Tem que ir varrendo, cavando, jogando terra, adubando. Com um gesto de cumplicidade indago para a professora, baixinho: **Vamos observar o que eles fazem?** Ela se afasta e senta na arquibancada. A turma começa a se concentrar na atividade. A roda vai se espremendo. Como se quiséssemos nos colocar

---

<sup>70</sup> A mobilização da *Prática Aisthesis*, nessa escola, acontece no contexto do curso que oferecemos para professores de escolas da rede pública do DF em parceria com a EAPE, como citado no capítulo um desta tese. Nossa proposta aos professores que participaram desse curso, durante quatro meses, foi que realizaríamos uma *Prática Aisthesis* com os estudantes, em quatro escolas, das quais esses professores atuavam. Quatro escolas foram selecionadas, segundo critério de localidade e faixa etária dos estudantes, para que pudéssemos experimentar a *Prática* em contextos diversificados. Nessa escola, apenas a Coordenadora pedagógica havia participado do curso da EAPE. A professora que acompanhava essa turma de estudantes não havia participado.

bem juntinhos, colados uns nos outros, sentindo pele com pele. Mais risos. Acanhadamente os adolescentes começam a sentir confiança em manifestar as vontades, falar alto, brincar, bagunçar, observar, sentar na arquibancada, perturbar o colega. Vão tateando aos poucos e percebendo o espaço que podem ocupar. Alguém de nós coloca uma música. Havíamos levado um som portátil. Olhares, desconfianças, sorrisos, confrontações, compartilhamentos, gritos, gargalhadas, jogo, brincadeira, dança, cumplicidade. Imitação, muita imitação, como primeira reação, primeiros contatos. Talvez tenham sido levados a pensar que não sabem, que não sabem nada, ou que devem saber somente coisas específicas. Tocar no professor, tocar no colega, trocas, mas também repulsas. Três alunos me arrastam pelo chão. Aquilo foi a glória. Eles riem e querem continuar. Um garoto, com largo sorriso no rosto, ensaia alguns passos de coreografia do passinho. Tem sucesso. Provoca outros que tentam. Dispersam, correm. Corpos que gritam por espaço, por rebeldia, por brincadeira, por desejo de contato. Em alguns, violências que se constroem com um olhar ou são transformadas quando nos colocamos entre, propondo talvez uma espécie de dança, capoeira-confronto-sedução, contato-improvisação, para usar aquela energia, porque a energia da violência nesse contexto é fúria em direção ao desejo de existir. Talvez seja energia inventiva, não para ser violento a alguém, não para destruir, mas para extravasar uma potência que pede manifestação, como algo que está vivo, pede vida. Assim segue a Prática. A atividade durou em torno de uma hora, com muito jogo, por vezes concentrado, e outras, disperso, sem comandos, em fluxo, por imitação, por proposições ocasionais vindas de muitos lados. Olhamos uns para os outros com um sentimento cúmplice de que a atividade poderia ir se finalizando. Com gestos de chamar a todos, sem necessariamente verbalizar, fomos nos avizinando, num bolinho de pessoas, uma roda, cujo centro se via aleatoriamente preenchido de adolescentes, cada um virado para uma direção diferente, cara a cara com alguém, costas com costas, lado a lado, desorganizado. E então, nessa mesma posição, Francis fala: **A gente queria agradecer por vocês terem participado com a gente dessa experiência. Alguém quer falar como foi?** Muitos relatos. Uma garota diz, claramente emotiva e surpresa com as próprias descobertas: **“a gente finge que olha, mas a gente olha mesmo!”** Silêncio.

### **Outros ângulos de reflexões cartográficas *aisthesianas* da Prática**

Suas peles de bebês já marcadas pela impossibilidade, pelo limite, por contatos que na maioria das vezes impõem o “não pode”. Suas colunas vertebrais enrijecidas e carentes de torções, alargamento, alongamento. Uma música inspira uma dança do adulto com a criança, com a criação. Me deparo com aqueles olhares, por vezes envergonhados, envergados de desconfiança, mas também de curiosidade, de desejo de se espalhar-se e se esparramar pelo espaço, de correr e ocupar os vazios, os silêncios.

Qual é o limite? Talvez eles perguntem, “Como devo me portar?”. Sem um “não” a priori, eles confiam que podem ir e podem voltar, podem dançar e se dispersar, mas também só observar. Entre um desaforo dirigido ao colega e o olhar convidativo para uma dança/jogo, parece surgir um gesto genuíno, sem julgamento. Um devir que permite colunas se dobrarem, cabeças se virarem, olhares se cruzarem, mãos se tocarem, “...a gente finge que olha, mas a gente olha mesmo”.

Desse encontro saio pensando sobre o sentimento de potência inventiva existente ali. Uma sensação de que, se houvesse mais tempo, mais oportunidade de encontro, aquele mundo se ampliaria para cada um. Pensei nas estruturas escolares, no enrijecimento das disciplinas, na dureza dos professores, muitas vezes sem opções, sem fôlego para seguir se atualizando, sem chances de nutrir alguma chama na relação com o ofício. Cansaços. Pensei no tempo curto de cada universo/aula, imposto pelo sistema, para se operar uma experiência. Como isso é possível? Pensei nas realidades educativas que, embora com seus desejos de diminuir abismos, parecem realçá-los. Pensei nas regras, nas avalanches de regras que não dão espaços a respiros. Regras são necessárias, mas respiros também. O problema pode não ser o de estabelecer regras, mas o como as estabelecemos e como nos fixamos nelas como verdades concretizadas, sem dar espaços ao presente, e assim, elas acabam por nos endurecer, bloquear nossa vitalidade.

Jonathan Andrade, artista do projeto, nos fala de uma euforia e ansiedade que sentiu antes de começar esse encontro com os adolescentes, pois se perguntou se teria a capacidade de não se impor num lugar hierárquico, em função de papéis sociais que de antemão carregamos. Não se impor como adultos perante adolescentes, não se impor como artista ou como educador que sabe alguma coisa, não impor as nossas diferenças em relação aos participantes, mas ser e estar com todos, sem se armar dessa imposição de antemão. Essa é uma questão que sempre me ronda também, especialmente quando mobilizo a Prática sozinha. Serei capaz de derrubar as próprias pretensões ou de perceber se alguma arrogância se coloca em primeiro lugar, só por

ser artista, professora, adulta etc.? Jonathan aponta o sentimento de frenesi do jogo, misturado a certa delicadeza de uma escuta tecida junto com o outro em muitos momentos. Ele percebe um certo medo, uma preocupação de todos nós artistas para que ninguém se machucasse naquele enorme espaço, pois houve vezes de muitos se pendurarem ao mesmo tempo na trave de um dos gols que existia ali. Houve também o receio das restrições impostas pelo espaço escolar, mas nada disso foi verbalizado ou manifestado por nós durante a atividade, de maneira a nos impedir de nos lançarmos no risco que os fluxos da Prática *Aisthesis* muitas vezes nos colocam. O que ficou para Jonathan foi o sentimento de felicidade por detectar uma transformação na energia do encontro, que pareceu gerar uma sensibilidade entre nós todos, mas especialmente entre eles, uma abertura para ver o outro. Para ele, isso se deve a uma qualidade de presença nossa “que não era higiênica”, pois atuávamos juntos e com eles. Jonathan relata:

*No Aisthesis a gente precisa escutar essa linguagem do encontro, que é sobre a falência dos códigos que já temos (como artistas), porque temos um overdose desses códigos inteligíveis, mas às vezes muito abstrato, porque é muito poético e subjetivo... [...] Para mim foi uma conquista ver que a presença da gente não era distante, não era higiênica. Que eles, de fato, estavam juntos com a gente construindo algo, naquele espaço que era comum para eles e não comum para gente, fazendo uma coisa que, talvez, fosse comum para gente e não comum para eles, mas que no fundo era território incomum para todos, nessa instância da imprevisibilidade. (informação pessoal)<sup>71</sup>*



Figura 23. Prática *Aisthesis*, escola CAIC/UNESCO de São Sebastião, 2016.

Foto: do grupo

<sup>71</sup> Relato de Jonathan Andrade recebido em conversa/entrevista via whatsapp, 20 nov.2019.

Qual a fricção, qual a fenda que se abre nas estruturas quando o desejo é invenção?

Lembramos que a invenção faz parte de uma política de cognição em que a maneira de estar e ser no mundo se diferencia do modo representativo que se pauta pelo que é dado (Kastrup; Tedesco; Passos, 2015). Como já vimos, a cognição inventiva quer se colocar fora de uma maneira de pensar que se direciona ao produtivo, ao modelo único e previsível, às convenções que ditam nossos modos de existir sempre rumo à solução de problemas presumíveis, da eficiência produtiva como abordagem de mundo, e de como nos relacionamos com o conhecimento. A atitude disciplinar de um professor para com o aluno, a espera de um resultado que atinja a meta já estabelecida, a comparação entre estudantes, podem estar nesse bojo da cognição produtivista. Na contramão dessa perspectiva, os autores reforçam que:

Falar em políticas da cognição significa afirmar que a distinção entre uma concepção da cognição como representação de um mundo preexistente e aquela que define a cognição como um processo de invenção de si e do mundo não se restringe a uma diferença entre modelos teóricos. A cognição representacional e a cognição inventiva são dois modos de estar no mundo, de estabelecer relação consigo e com a própria atividade de conhecer. [...] O que o conceito de política cognitiva busca evidenciar é que o conhecer envolve uma posição em relação ao mundo e a si mesmo, uma atitude, um *ethos*. (KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2015, p.12).

Essa política de cognição, segundo os autores, considera que estar no mundo é inventar um mundo e inventar a si. Duas dimensões que estão juntas em um processo incessante de transformação, que afetam a relação com o conhecimento. Como inventar mundos em estruturas escolares e sistemas educacionais tão enrijecidos?

Kastrup (2001), apoiada pelas ideias de Deleuze, na obra *Proust e os signos* (1987), nos fala que a arte, de certa maneira, carrega essa potência de invenção, em função da forma como lida com seus signos, como forças que suplantam formas. A autora propõe entender o processo cognitivo da aprendizagem pelo ponto de vista da arte, já que os signos da arte possuem singularidades e privilégios em relação a outros signos, por possuírem uma maior potência da diferença (Kastrup, 2001). A concepção de signos adotada por Kastrup se dá segundo o que propõe Gilles Deleuze (1987), que nas palavras da autora, se refere a “aquilo que exerce sobre a subjetividade uma ação direta, sem a mediação da representação” (KASTRUP, 2001, p.20). O signo é o que expõe o diferencial de uma matéria, e “possui a força de uma interrogação que força a pensar” (ibidem, p.20), ativa nossa *aisthesis* e aciona a inteligência.

Isso indica que a experiência da arte nos possibilita modificar nossa relação com as coisas ao nosso redor, já que seus signos produzem estranhamentos, diferenças que geram

problemas, que geram o processo inventivo e que nos tiram das zonas de conforto e de nossa tendência a nos adaptarmos ao que nos é oferecido. De acordo com Kastrup, “a arte gera um efeito de retroação sobre a vida”, na medida em que pode apresentar um ponto de vista diferente da representação, pois apresenta os signos, mas não como forma, e sim como forças. Para a autora, colocar a aprendizagem na perspectiva da arte é colocá-la do ponto de vista da invenção. A arte, nesse processo, atua como “um atrator caótico” (KASTRUP, 2001, p.19) tendencial, imprevisível, o que serve para compreendermos como a aprendizagem inventiva opera.

Logo, aprender é estar sensível aos signos, às suas forças, pois, como coloca Kastrup (2001), “tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, e não se aprende senão por decifração e interpretação” (KASTRUP, 2001, p.20) destes. A autora esclarece ainda:

O signo aparece, temos certeza de que ele nos atinge de fora, mas não sabemos ainda qual o seu sentido. Possui a força de uma interrogação que força a pensar, de um problema que exige solução. Por isto Deleuze aponta seu caráter de força, coação e violência. Possui um caráter fortuito, mas, por sua força de problematização, impõe-se como inevitável. (KASTRUP, 2001, p.20)

Dessa forma, Kastrup nos aponta que a arte não é o alvo de aprendizagem, mas “surge como um modo de exposição do problema de aprender” (KASTRUP, 2001, p.19). De acordo com esse contexto, a arte, então, possibilita a fissura, a problematização, tendo como efeito a aprendizagem.

Realizar a Prática *Aisthesis* no contexto de formação de atores cênicos foi diferente de realizá-la numa turma de adolescentes, cuja relação de tempo de vivência com aquela experiência era curta. A Prática *Aisthesis* pode ser assimilada como um pequeno refúgio de liberdade, uma experiência na qual se permite sentir o próprio potencial poético do momento, mesmo que seja por poucas horas. Num contexto de formação, em que o tempo e periodicidade de um modo de fazer se alarga, outros sentimentos sobre a Prática parecem se revelar, por vezes se adensam e se transformam constantemente, já que o exercício prolongado do fazer sugere trazer mais intimidade com seu desenvolvimento, permitindo aos participantes adentrar em camadas e fases de compreensão mais aprofundadas, além de dar mais tempo para constituição de vocabulários próprios da grupalidade na qual a Prática acontece.

No contexto pedagógico prolongado, durante o primeiro momento de contato com a Prática mobiliza-se o lúdico, a curiosidade na possibilidade de experimentar novas coisas, de improvisar com pessoas que não fazem parte de relações mais próximas, ou seja, tudo parece ser uma novidade, que pode ser encarada às vezes como um “joguinho que a gente pode fazer qualquer coisa”. Entretanto, como já foi dito aqui, quando se persiste na Prática de maneira

periódica, as inquietações começam aparecer. Inicialmente lúdica a Prática se adensa com o passar do tempo, começa a importar, dispara inquietação pela busca de um sentido. Com esse adensamento na atitude de como encarar a Prática, a pessoa começa a demonstrar um tipo de investimento mais engajado na relação com ela, às vezes se entedia, outras parece se excitar com um espírito lúdico que por vezes acontece, e nessa experiência, vai se percebendo mais atentamente na relação consigo mesmo e com o coletivo, como podemos constatar no depoimento da aluna Pâmela no vídeo a seguir.



Vídeo 10. Depoimento Pâmela, TEAC, 2019.<sup>72</sup>

A experiência de anos como professora e diretora de tantos trabalhos artísticos, de alguma maneira, me deixou sensível e atenta a demandas tão particulares, e de como detectar quando um conteúdo pode ser demais para alguém. Nesse sentido, no período da pesquisa com a Prática *Aisthesis*, poucos momentos me deparei com seu lado perigoso, a ponto de desestabilizar alguém, talvez por ter claro e deixar também evidenciado a todos que o trabalho se constrói com o desejo de se voltar especificamente para o contexto artístico. Quando alguém percebe que esse trabalho não lhe serve, a própria pessoa desiste de dar continuidade, abandonando logo nos primeiros encontros. Quando o abandono acontece após certo tempo de encontros decorridos, tenho a curiosidade de entender o porquê daquela decisão, então eu mesma marco um encontro com a pessoa. O abandono da Prática pode acontecer por muitos motivos, segundo pude observar. Suspeito que, às vezes, a pessoa, mesmo não se dando conta de imediato, pode estar se sentindo entrar em lugares dos quais não se vê preparada para enfrentar, ou sente desconforto com algo tão livre, ou não se sente confiante em relação ao coletivo, ou ainda, não tem interesse naquele tipo de abordagem de enfrentamento, deseja outro caminho de aprendizado para atuar. Suponho, também, que alguns abandonem por ficarem apegados a uma primeira impressão que os encontros iniciais da Prática *Aisthesis* podem causar, especialmente no contato com os três primeiros encontros. Dependendo de como a pessoa se

---

<sup>72</sup> Depoimento da aluna Pâmela, realizado na roda de conversas da Prática *Aisthesis*, turma de TEAC 2019. Disponível também no link: <https://youtu.be/VN9NlbPzN-M>

coloca, pode achar que aquilo é uma grande balbúrdia, que não serve para nada, é perda de tempo. Mas, como disse Kastrup, aprender é perder tempo:

Aprender não é somente ter hábitos, mas habitar um território. Habitar um território é um processo que envolve o “perder tempo”, que implica errância e também assiduidade, resultando numa experiência direta e íntima com a matéria. (KASTRUP, 2001, p.22)

Na Prática *Aisthesis*, criar intimidade com a própria matéria, com aquele fazer que está a todo tempo sacando-lhe o tapete por debaixo dos pés, provocando-lhe constantes tropeços, não é coisa fácil, é preciso ter persistência, esforço, rigor no cultivo da vontade para encontrar e inventar o que não se sabe ainda, e que só fazendo, insistindo, criando calos, se começa a vislumbrar as potências das possibilidades que cada instante pode ofertar. Os primeiros encontros são cruciais na construção de uma nova relação com os incômodos que se revelam e para a compreensão das próprias expectativas, porque são neles que a preparação coletiva daquele solo vai se dando. E mesmo assim, pode acontecer também que a compreensão daquele fazer se dê muito mais tarde, quando temos a oportunidade de vivenciar outras abordagens de processo cênico durante a formação, que forneçam um contraponto explícito à Prática *Aisthesis*, como por exemplo, serem mais diretivas, com metas bem delineadas a se alcançar. Isso não significa que uma abordagem seja melhor que a outra, e que uma substitua a outra, pois sinto a Prática *Aisthesis* como mais uma possibilidade que pode contribuir enormemente para a formação do (a) jovem atuante, assim como de veteranos, como foi nosso caso no projeto *Aisthesis*.

De qualquer forma, percebo que cada pessoa tem seu próprio tempo de compreensão e assimilação das coisas e acredito que a Prática *Aisthesis* respeita muito isso, pois não exige e não força que a pessoa continue, mesmo porque, muitas vezes, a pessoa não consegue permanecer se não se entrega totalmente aos desafios, se resiste às possibilidades de testar os próprios bloqueios que a impedem de fluir na liberdade, se se opõe a se abrir para novos pontos de vista de um fazer, de uma relação com o outro, com o coletivo. Permanecer na Prática desta maneira significa mentir a si mesmo, e esse engano parece ser constantemente revelado no convívio com a grupalidade. Assim, o participante não consegue ficar se não agencia uma maneira de enfrentar as próprias resistências, porque não é questão de desistir necessariamente destas, senão abrir discernimentos e clarezas, de modo que possa compreender em que instâncias se colocam. A impressão que tenho é que quando entramos nesse trabalho de agenciamento de resistências, estas já estarão possivelmente se extravasando, explodindo em

algo que já não são mais elas. A partir de então podemos começar a sentir as pequenas fissuras se abrindo, e pontes sendo vislumbradas. E quando, mesmo com as próprias resistências, a pessoa decide permanecer na Prática, o que já expressa um esforço da sua vontade, o fluxo coletivo parece realçar estas resistências, que passam a ser do coletivo, passam a ser o coletivo, que por vezes e, ainda bem, tem que lidar com trajetórias diferentes, que transformam o curso dos fluxos.



Vídeo 11. Depoimento Tauã, TEAC 2019.<sup>73</sup>

Lembramos que fluxo, como dito na introdução dessa tese, é também formado de resistências, forças, para que seus rumos se modifiquem. Para suportar uma resistência que consiga ser agenciada dentro do fluxo não é tarefa fácil, é quase uma estratégia de guerra, como nos ensina Jullien (1996), se cede em alguns pontos, se afirma em outros, um eterno puxar-empurrar-resistir-aceitar.

Sem que alguém tenha que dizer sobre as resistências, as disponibilidades, os engajamentos, as desistências, percebe-se nas atitudes e ações como cada aspecto deste se coloca. E, a meu ver, isso carrega uma beleza nessa prática, porque as coisas são expressas nos e pelos corpos, nas e pelas relações, nas e pelas afetações, no fazer coletivo, muitas vezes sem que estejamos totalmente conscientes disso.

---

<sup>73</sup> Depoimento do aluno Tauã, realizado na roda de conversas da Prática *Aisthesis*, turma de TEAC 2019. Disponível também no link: <https://youtu.be/NiMCh6qvwwA>

**Fissura-ponte 4 – data: 07.03.2018 - grupo de TEAC 2018 – Departamento de Artes Cênicas – UnB – número de participantes no dia – 18, duração – 4h.**

**Primeiro dia de encontro.** Me sinto trêmula. Como começar? Me deito no chão da sala e enquanto movo meu corpo, me alongando, as pessoas vão chegando. Antigos alunos, novas caras. Sigo me aquecendo. Alguns também vão se acomodando no chão, outros seguem na atitude de chegada, tirar sapatos, trocar de roupa, preparar a água que vai beber, olhar celulares. Sorriem para mim. A sala vai ficando cheia. Meia hora já se passou. Alguns conversam enquanto se alongam. Então, esbarro em um sapato, enquanto caminho pelo espaço. Pego o sapato e o coloco no meio da sala, mais à frente, e num fluxo, pego outro sapato, e outro, e outro, vou catando os sapatos que vejo, alguns começam a fazer a mesma ação, até formarmos uma fila de sapatos. Sem pensar na narrativa, olho aqueles sapatos e começo a discorrer alguma coisa sobre sapatos que não me cabem. Calço um dos sapatos que fica enorme no meu pé. As pessoas riem. Falo: **Sintam-se à vontade, no seu tempo de aquecimento, sigam fazendo o que sentem impulsionados a fazer. Não se pré-ocupem.** Um começa a falar que tem uma estima forte por seu sapato e que não gostaria que ele fosse estragado, pega o sapato e o esconde atrás de sua bolsa. A essa altura, a fila de sapatos já se desfez. Um jogo de perguntas se inicia, e uma disputa por sapatos. Percebo uma faísca de energia bélica. Parece haver embates entre os participantes, um jogo de brincar brigando, de brigar brincando. É ambíguo. Não se sabe ao certo. Continuo a me mover no espaço. Alguém me pega e corremos juntos cruzando a sala. Três ou quatro pessoas já haviam experimentado a Prática *Aisthesis* em um de nossos eventos públicos. Isso ajuda na mobilização, pois naturalmente, eles se colocam mais disponíveis para experimentar. Outros, vão atrás. Observo que pequenos grupos se formam. Os que se conhecem ficam juntos, poucos se descolam dos amigos. Na primeira meia hora, há um entusiasmo, muito barulho, todos ao mesmo tempo propõem, ninguém segue ninguém, mas logo então, começo a perceber desistências, sensação de tédio rondando a atmosfera. Pergunto enquanto me movo: **O que te dá interesse? O que te faz interessar por algo?** Aquilo impulsiona, parece aumentar a

velocidade dos corpos, cutuca a atenção. Parece ser preciso colocar lenha na fogueira, para que ela se mantenha acesa. Mas evito colocar mais alguma. Às vezes um relaxamento intenso se instala, quase um fim. Uma hora de Prática *Aisthesis*. Pequenos mapeamentos do território. Solicito: **Anotem as sensações, o que capturou, o que percebeu, o que sentiu, se algo te interessou, se houve algo mais intenso que puxou sua atenção, se algo te perturbou. Existe tédio? Existe êxtase? Existe alguma coisa? Ou nada se instala? Não existe nada? O que passou? Anotem como numa escrita automática, deixem vir as imagens e sensações que te atravessaram. Vamos começar juntos e quando eu falar, parou, todos parem de escrever.** Cronometro 10 minutos de escrita. **Parou!** Peço que leiam em silêncio. Uns riem, outros seguem concentrados. Peço que se reúnam em pequenos grupos e troquem as impressões entre eles. Cronometro quinze minutos. **Parou!** Grande roda. Pergunto: **Alguém deseja compartilhar?**

#### **Outros ângulos cartográficos de observações *aisthesianas* da Prática a partir de depoimentos de estudantes.** <sup>74</sup>

Uma participante comenta que se deparou com vários clichês, dela e do coletivo, e isso a irritou e a levou a ficar resistente com o experimento. Maioria sente que repete sempre as mesmas coisas e que o coletivo não se escuta, todos querem fazer ao mesmo tempo. Outros comentários foram: me sinto ensimesmado, parece que não acredito, todos querem controlar, tem uma onda de imitação coletiva, se um faz uma coisa, todos imitam (caretas, sonoridades, ritmo, deslocamento, gesto, etc.), a energia fica over, pouca pausa, ocupação do espaço tende a ser no centro da sala, quase não se ocupa a periferia, rejeito várias emoções, tendo a fazer coisas engraçadinhas quando estou com o outro, me sinto escravo de ter que estabelecer contato com o outro e com o coletivo, parece que tudo que faço não funciona, sensação de superficialidade, parece que entro num estado onde me sinto forçado a ser criativo o tempo todo, fico exausto da minha luta interna para encontrar o que fazer, me levo muito à sério, parece que não sei brincar.

A clareza sobre as expectativas coletivas e pessoais, muitas vezes se dá nas conversas ao fim de cada prática. Na minha experiência dentro do projeto de *Aisthesis*, as conversas foram fundamentais, pois além da tentativa de lembrar os caminhos percorridos na improvisação do

---

<sup>74</sup> Os relatos de estudantes aqui apresentados foram registrados em meu diário de anotações, muitos estão gravados em áudio ou vídeo. Todos autorizaram o uso deste material nesta tese (autorizações em anexo).

dia, nos ajudava assentar a compreensão sobre algumas dificuldades, da fixidez de nossos posicionamentos, que nos alertava sobre a necessidade de adotar outros pontos de vista sobre determinada situação, pois o sentimento era de que, só assim talvez fosse possível começar a experimentar a Prática com mais profundidade. Essas conversas finais facilitavam o entendimento e a reflexão sobre nossas ações e decisões rumo a potencializar nosso fazer poético.



Vídeo 12. Depoimento Bruna, TEAC 2019. <sup>75</sup>

Algumas vezes a Prática *Aisthesis* nas turmas de TEAC, alguns estudantes adotavam uma postura mais de observadores, se sentando mais na periferia do espaço e ali ficavam até o fim, o que para mim não significava estarem fora da Prática. Nas rodas de conversas, ao final de cada Prática, estes que em princípio mais observavam, colocavam questões sobre o que haviam sentido, observado, imaginado, e isso contribuía com o movimento das reflexões. Observar pode ser um grande aprendizado para o observador e também para o observado, é um trabalho multidirecional, que movimenta afetos, cuidados, interesse, atenção, exercício sobre silenciar expectativas para escutar o presente, o outro e a si.

Outra questão colocada, mais no final do semestre com essa turma de TEAC 2018, foi a dificuldade que alguns alunos tiveram de se sentirem integrados ao coletivo. Para um dos estudantes, seria diferente fazer a prática com pessoas de convívio mais íntimo. Ele acredita que isso propiciaria um trabalho em camadas mais profundas da consciência individual, e talvez pudesse dar mais liberdade no trato entre colegas, na medida em que, supostamente, o ambiente era mais confiável. Entretanto, outros rebateram, apontando um sentimento contrário. O fato de ter gente desconhecida, os desafiavam mais.

Ao longo dos dois semestres da Prática *Aisthesis* com os estudantes, também tivemos a participação de alguns alunos da pós-graduação que tinham interesse na minha pesquisa, bem como, visitas esporádicas, de pessoas de outros departamentos, ou de amigos dos estudantes

---

<sup>75</sup> Depoimento da aluna Bruna, realizado na roda de conversa da Prática *Aisthesis*, turma de TEAC 2019. Disponível também no link: <https://youtu.be/7PrSorX6ZZE>

curiosos com aquela vivência. Esses sempre foram igualmente bem-vindos. Queria manter o caráter aberto da Prática, mesmo sabendo que aquele contexto fazia parte de uma disciplina regular do curso. Tinha comigo, que a presença de pessoas desconhecidas que vinham para observar, e muitas vezes participavam, modificava totalmente os afetos presentes. Era o elemento estranho que, de certa forma, dependendo da situação e da pessoa, gerava uma espécie de enaltecimento e esmorecimento da atuação. Coisas se dilatavam, se expandiam, e outras deixavam de acontecer, se constrangiam.

Então, estar entre amigos, ou pessoas que se confie, não necessariamente garante ou significa um espaço de desafio maior, pois estar com parceiros, do qual nos sentimos mais confortáveis, também pode limitar nosso campo de ação, no sentido de mantermos uma maneira acomodada na relação com o outro, não atravessar limites já consolidados na relação para, inclusive, garantir a manutenção dos vínculos estáveis. Logo a ideia da interação a partir do que se supõe já íntimo, pode ter efeitos distintos, tanto no sentido de mobilizar a relação para situações desafiantes, como de manter acomodados os padrões relacionais estabelecidos anteriormente, fruto de um tempo de convivência maior com determinadas pessoas, é o que podemos perceber no relato de Danilo.



Vídeo 13. Depoimento Danilo, TEAC 2019.<sup>76</sup>

A relação de manutenção dos vínculos estáveis ficou bem evidenciada no grupo do TEAC de 2019, no qual a maior parte das pessoas se conheciam e demonstravam ali, uma relação de respeito tácito que gerava uma atitude demasiadamente pacificadora entre os participantes. Raramente alguém se arriscava a experimentar uma atitude mais transgressora com os parceiros, o que fazia o grupo se manter na zona de conforto relacional. Alguns integrantes chegaram a comentar que se irritavam com esse afeto instituído que acabava por manter uma certa apatia criativa.

---

<sup>76</sup> Depoimento do aluno Danilo, realizado na roda de conversa da Prática *Aisthesis*, turma de TEAC 2019. Disponível também no link: <https://youtu.be/el9qsOXB1cc>

Para Cesar, outro estudante, a dificuldade de se inserir no coletivo, acaba por causar nele a sensação de um trabalho vago, sem muito sentido. Ele acredita que a Prática *Aisthesis* teria mais sucesso se estabelecêssemos uma sintonia à priori. Percebo que a construção dessa sintonia como coletivo é bastante esperada por parte de quem participa, e que muitas vezes essa construção é delegada ao condutor da atividade, como uma obrigação, ou como se o coletivo tivesse que necessariamente ofertar aos participantes, a provocação do interesse, o tecer dos sentidos, o juízo das ações, sem que necessariamente passe pelo esforço de todos para que isso ocorra. A empatia talvez dependa da atitude de cada um e do coletivo de disponibilizar-se ao desafio das diferenças, capacidade de afetar e afetar-se. Quem sabe aí, a gente encontre sintonia.

Para o estudante Gabriel a Prática é muito subjetiva, pautada de muita liberdade e, de alguma maneira, ele sente falta de referencial mais preciso que possa orientar seu trabalho. Muitas vezes, os alunos apresentam uma necessidade de que a Prática forneça algum tipo de referencial mais delimitado, para que não se sintam perdidos. Mas esse referencial, segundo o que percebo, parece ter que ser estabelecido por alguém, no caso, nesse contexto, talvez o professor. Ou seja, delegamos o processo coletivo a alguém, um professor, ou pessoa, ou diretor, que poderá manter o controle sobre o como o aprendizado está se dando, para que possa então, dar feedbacks aos estudantes, atuantes cênicos, o que, em outras abordagens de processo, isso pode ser benéfico e esperado, mas para a Prática *Aisthesis*, entendida como processo coletivo como grupalidade, isso pode configurar uma lógica de controle e poder de alguém sobre as decisões do processo e do aprendizado, o aprendizado se torna uma medida a ser ambicionada, o que não é proposta dessa Prática. Para Gabriel, esse referencial estabelecido, é que diz a ele o quanto ele evoluiu. Ou seja, delego ao outro a função de me dizer se aprendi ou não. Percebe-se também, que há uma necessidade de estabelecer um foco comum a ser trabalhado entre todos, além de uma meta conjunta a ser alcançada. O que poderíamos cair em parâmetros iguais para pessoas muito diversas que, de alguma maneira, é o que na Prática *Aisthesis* parece propor de diferente.

Ainda que algumas pessoas manifestem essa necessidade, defendo que a Prática *Aisthesis* permite e está aberta a delimitação de referencial, mas esse referencial é estabelecido pelo participante e não por alguém e para a massa, e esta delimitação não é estabelecida à priori, mas dentro de um fluxo do fazer. O que parece mais atraente nessa Prática, no meu ponto de vista, é exatamente a não definição precipitada do comum, mas o encontro com ele no percurso com o coletivo e no desenvolvimento de uma atitude de flexibilidade quanto à sua transformação, à sua mudança de rumo. Mas isso não significa não ter referencial, e sim,

encontrar um referencial que lhe interessa, fazendo dele uma proposta de trabalho dentro do coletivo. Como exercitar esse referencial que encontro, e que se torna interesse no meu trabalho como atuante cênico, dentro do coletivo? Como diz Bruna, outra participante da Prática, “*Aisthesis* nos oferece um solo a ser adubado”, então é preciso adubá-lo.

Sobre a necessidade de se sentir pertencente de um coletivo, Yuri observa que, a maneira com que as pessoas se portam na Prática, o fazer, muitas vezes está vinculado a uma necessidade de ser, em algum momento, reconhecido pelo coletivo por aquilo que ele faz. Para ele, o ambiente acadêmico condiciona as pessoas a se comportarem daquela maneira, sem se darem conta o quanto isso modifica a relação com o que elas fazem, sempre em busca de ser aceito e obter sucesso. Nas palavras de Yuri:

*o medo está presente, e a necessidade de se sentir pertencente àquela dinâmica, para não ser excluído, é mais forte do que a percepção e tomada de atitude em relação ao que se vive no instante. A fragilidade e a vulnerabilidade que ocorre no presente, é disfarçada. Você precisa achar uma maneira de fazer o professor não ver que você ainda não se entendeu. Existe uma ocultação voluntária da presença. Não há um respeito ao tempo das coisas, para que elas aconteçam. Mentalidade de: estou em avaliação, tenho que ser bom. (informação pessoal)<sup>77</sup>*

No TEAC de 2018, o grupo trazia uma energia um pouco bélica, de confrontação, disputa de território e, em alguns momentos, alguns embates físicos que saíam faíscas, se faziam presentes. João Borges apontou esse mesmo sentimento bélico que tive da turma, e a justificativa que ele coloca, é de que talvez isso fosse um sintoma de recusa aos projetos de diplomação do Departamento de Artes Cênicas, composto por grupos que são formados desde o ingresso do estudante no curso. O estudante, quando entra no curso, em princípio, permanece com a mesma turma ao longo de sua formação, até sua formatura. Isso implica em reunir numa mesma turma, pessoas com afinidades, mas também com repulsas, gerando assim muitos conflitos e intolerâncias. Esse fato, evidenciou para mim, a importância da Prática *Aisthesis*, já que ela parece ser fortemente um trabalho de zonas de conflito, como colocou Yuri, lugar de agenciamento de crises. Ressalto que não é necessariamente o foco da Prática *Aisthesis*, mas ela ajuda a construir um entendimento de como esses conflitos se colocam e como podemos transformar nossos pontos de vista em relação a eles a partir de uma mudança da perspectiva do fazer e ser, dentro do contexto do trabalho de atuação do atuante e do/no coletivo.

---

<sup>77</sup> Relato das rodas de conversas da disciplina TEAC 2018, gravado em áudio 20.06.2018.

Nesse grupo, conversamos muito sobre como poderíamos detectar as energias presentes e transformá-las em energias de trabalho de atuação pessoal e coletiva. Como seria reverter a energia agressiva, a fúria que deseja existir, proveniente de uma questão mais pessoal relacionada a alguém, para utilizá-la em outra perspectiva, por exemplo, na constituição poética de uma encenação do instante, mesmo que isso se desse com a mesma pessoa do desafeto. A tentativa era desenvolver um senso de oportunidade que aqueles afetos poderiam propiciar na constituição de uma cena, texto, na fisicalidade, modo de usar a voz. Falamos sobre a questão da disponibilidade, mas não na obrigação de ter que ser disponível ao grupo, ou a alguém, mas entender essa disponibilidade como uma abertura para a percepção de como me relaciono com as coisas e de como eu as afetam e sou afetado por elas. Ou seja, a ideia era poder ampliar uma vontade de percepção das coisas que me afetam, me atravessam e de como também desenvolvo uma atenção sobre como elas são afetadas por mim. Desenvolver essa percepção e atenção, estar atento a esses funcionamentos é o que eu chamava também de energia de trabalho.

De certa maneira, percebi que essa proposta parecia amainar questões pessoais mais acirradas, porque se orientou a atenção para um outro olhar sobre a energia de competição, de disputa, sem, contudo, negar sua existência. Isso não significou necessariamente um apaziguamento de sentimentos e discordâncias, mas modificou-se a perspectiva sobre eles, na maneira como eles poderiam ser manifestados. Dificilmente eu me interpunha nestes momentos de maior embate que acontecia durante a Prática, pois acreditava que esse entendimento de mudança de perspectiva sobre como enxergar os afetos, associado a ideia de um desenvolvimento de senso de oportunidade, já causava alguns efeitos naquela relação. Talvez eu tivesse interferido mais diretamente se tivesse sentido que aquilo poderia desembocar para algo que extrapolasse demasiado o cuidado de um com o outro, ferir, física e emocionalmente qualquer um. Mesmo sabendo que esses limites nunca são precisos e iguais para cada um, e por isso mesmo fiquei bem alerta sobre essa questão, procurei confiar na minha intuição, mas pode ser que algo tenha me escapado.

A desobrigação coletiva e produtivista que perpassa a Prática *Aisthesis*, pode sim levar, a uma recusa de querer fazer juntos dependendo da grupalidade que se constitui. Prescindir da obrigação de se ver como coletivo, parece, em determinados momentos, reforçar a separação. Especialmente se aquela grupalidade desperta mais antipatias, que simpatias. Como lidar com isso? Com essa aparente ausência de reciprocidade, de espírito colaborativo? Confesso que ainda não tenho a resposta, e minha estratégia foi na direção de cultivar o interesse e a atenção na vontade pessoal do participante, sem forçá-lo demasiado a interagir com o grupo, já que não

havia essa obrigatoriedade. Como estimular a vontade de trabalho coletivo sem necessariamente buscar um modo de afetividade que fosse apelativa, no sentido de querer produzir, fabricar ou forçar uma afinidade, uma coesão superficial entre os participantes? Para mim, essa coesão deveria ser encontrada, mas também construída a partir de desejo de energia que se voltasse para o trabalho de atuação, e que, no meu entendimento, implicava profundamente o trabalho sobre “si”, mas especialmente, o trabalho sobre a percepção e compreensão, de que esse olhar sobre si, no jogo da atuação, talvez só pudesse ser viabilizado por meio do coletivo, pois é o coletivo que pode me apontar minhas próprias dificuldades. Com essa inquietação para compreender aquela grupalidade, várias vezes, os enunciados durante a Prática *Aisthesis*, se referiram a cada um observar em si, naquele ambiente, quais as energias, as forças de atração e repulsão que os atravessavam. Colocava também, da seguinte forma: Quando você sentir que há algo interno que te faz mover – vá atrás disso. A ideia era estimular o interesse por algo. Poderia ser qualquer coisa. Caminhar pelo espaço e se sentir atraída por uma parede, por um objeto, por uma pessoa, não recusar a atração, não recusar a repulsão, perceber as forças. Por mais vago que o enunciado parecesse, algum efeito aquilo provocava, pois alguns encontros inesperados acabavam acontecendo, alguns interesses comuns se cruzavam, e isso afetava também na maneira que as aproximações se davam.

Como ativar a vontade pelo que acontece no coletivo sem induzir, sem coagir as relações? Como fazer os estudantes perceberem que, o que se faz, não se faz só, um outro vai estar sempre incluído nisso, seja te afetando, ou sendo afetado? Como fazer o coletivo compreender que por meio de seu fazer e das relações dentro dele, com afinidades ou não, acontecendo entre os sujeitos, esse próprio fazer poderia servir como terreno de exercício das vontades pessoais e coletivas? Perceber que o outro é importante na construção do trabalho sobre si, parece fundamental nesse processo.

A partir das impressões apontadas ao final de cada Prática nessa turma, fomos mapeando tendências, levantando perguntas, muitas perguntas. Cada pergunta, muitas vezes sem respostas, funcionava como disparadora de reflexão sobre o modo de se colocar num fazer. O que escolho? Quando me interessa? O que me atrai? O que me faz ter repulsa? Quando sinto que só estou cumprindo uma tarefa? Quando meu gesto é sintoma de cansaço, curiosidade, exploração? Quando percebo que paro de fabricar e fluo com o que se apresenta? Quando percebo que o outro para de fazer pose? Que tendências observo em mim e no coletivo? O que me chama a atenção? O que me desinteressa? Como movo minhas vontades? Quando me forço a ser criativo? Qual a velocidade do coletivo? O que evito? O que permito? Como engatar os

estados? Todas as perguntas levantadas surgem do embate, fruição, prazer e desconfortos no e com coletivo. O coletivo faz saltar os aspectos de cada um, e as insatisfações com o coletivo se reverterem a um olhar sobre si e sobre o mundo dado, do qual tanto resistimos. Para mim, aí se configura a possibilidade de cavar a dimensão inventiva, um outro mundo e um outro si.

Kastrup nos fala que a aprendizagem inventiva envolve uma disciplina, que é a condição para o desenvolvimento de habilidades, embora isso não garanta que a invenção ocorra. Essa disciplina, para a autora, refere-se “à necessidade de embarcarmos obstinadamente nos fluxos materiais, atentos à sua singularidade” (KASTRUP, 2001, p.23), aprender é uma tentativa de decifrar os signos de uma matéria e isso exige esforço, mesmo que, como observo em *Aisthesis*, a matéria seja essa, das forças da subjetividade que nos movem na relação com os instantes, que nos atravessam e que criamos, mobilizados pela força circundante de um coletivo. No caso da Prática *Aisthesis* essa disciplina, poderia estar relacionada ao esforço em persistir na confrontação com os hábitos, condicionamentos que percebemos na relação com o coletivo, detectando-os, deixando que eles se manifestassem sem julgamento, mas buscando uma observação atenta sobre como eles nos controlam ou nos liberam, numa atitude de presenciar seus pormenores, para que possamos desenvolver a capacidade de decidir entre aceitá-los e saturá-los até seu ponto de transformação, ou de negá-los peremptoriamente em determinado instante. Talvez a Prática aja mais como uma potencializadora do plano da subjetividade, colocando-o em evidência, expondo suas forças e como elas atuam.

Kastrup (2001) coloca que, de acordo com Deleuze e Guattari, a aprendizagem não tem o sujeito como centro. Sujeito e objeto são apenas efeitos do que ocorre num plano de produção da subjetividade, onde reside o diferencial do sujeito e do objeto que se tocam. Logo, esse plano de produção da subjetividade é um plano impessoal, múltiplo, com “forças tendenciais heterogêneas, movimentos esboçados, fluxos moventes, fragmentos, multiplicidades, diferenças que coexistem com a forma subjetiva existente, mas sem serem subsumidos por elas.” (2001, p.20). No processo de aprendizagem, o plano de produção da subjetividade é mobilizado.

**Fissura-ponte 5 – data: 14.08.2019 - disciplina TEAC 2019, número de participantes: 16, duração - 4 horas.**

**Primeiro dia de encontro.** Iniciamos a prática com aquecimento, de maneira independente. Possivelmente, metade dos participantes já tinham uma vaga noção sobre a Prática e suas propostas. Três deles já haviam feito o TEAC de 2018. Facilmente os participantes entenderam que cada um se responsabilizaria pelo próprio aquecimento. A entrada no fluxo pareceu fluida. Muitos já se conheciam. Turma com afetos fluidos – harmônicos e mais pacificadores. Havia levado uma caixinha de música. Após mais ou menos 30 minutos de nos movermos aleatoriamente, explicito: **Se alguém quiser colocar uma música, sinta-se livre para fazê-lo.** Imediatamente alguém coloca uma música (Meredith Monk). Impressionante como a música dita relações, ritmos, tipos de afetos, desenha atmosferas. Seguimos aisthesiando em duplas, solos, grande grupo. A turma não pareceu intimidada. Talvez alguns se sentissem mais tímidos e estivessem buscando reconhecimentos, mapeando o que aquilo poderia ser. Atitudes tateantes. Após quase uma hora de Prática, corpos e vontades aquecidos, sugiro: **Vamos ficar em duplas, fiquem com quem desejar.** Também estou com uma atitude tateante, como todos, junto com todos, um pouco mais relaxada, e sem nenhum desejo de me colocar como autoridade daquele contexto. Isso parece favorecer um cultivo de confiança sobre a Prática, ajuda a amolecer resistências entre a maioria. Meu corpo é muitas vezes o corpo da dúvida nessa Prática, que se esforça para deixar a intuição guiar. Há uma necessidade em mim de ser fiel ao que as Dinâmicas desestabilizadoras causam no corpo e no pensamento. Como condutora, há sempre uma desconfiança, um medo interno de que algo possa sair demasiadamente do trilho, vagar florestas. Medo de vagar florestas. Mas vagar florestas parece necessário e então – encontrar trilhas no meio da floresta. Às vezes parece que todos confiam. Desconfiada, penso, vamos confiar! A atenção está relaxada, ao mesmo tempo, vigilante. Sigo com tremor!

Pergunto: **Como vocês se sentem? Acham que podemos colocar os músculos para trabalhar um pouco mais?** Então, proponho o exercício em duplas de puxar-empurrar-resistir-aceitar (p.e.r.a.). **A única coisa que temos**

**que fazer é: jogar entre puxar, empurrar, resistir ou aceitar o comando físico do outro, e é interessante evitar perder o contato entre os corpos. Se meu parceiro me empurra ou me puxa, eu posso resistir ou aceitar. O movimento é simples, apenas essas quatro ações, sem muita mirabolância para iniciar. Se mantenham em deslocamento pelo espaço realizando essa tarefa.** Mais uma hora de p.e.r.a. Fluxos estagnados, maioria dos participantes apresenta tónus de movimentos tendendo para extremos, ou muito relaxado, quase um abandono do corpo, se deixando ser mais manipulado, sem resistências, ou muito tenso, resistente e estagnado maior parte do tempo. Não se atua nuances. Desmoronamentos no chão, músculos moles e flácidos ou dupla estagnada no espaço, não se desloca para lado algum, enrijecem-se, se cansam, suam uma luta de forças de músculos, não fluem.

### **Outros ângulos cartográficos de observações *aisthesianas* da Prática, a partir de depoimentos de estudantes.**

Ao final – conversas, impressões, percepções, sentimentos, verbalização das imagens, questionamentos. Gustavo nos fala que aprendeu na primeira experiência do TEAC, em 2018, a entender o que é a energia de trabalho e o senso de oportunidade. Esse lugar de estar atento às possibilidades das situações. Sentir a potência das virtualidades, segundo as palavras dele. Isso lhe dá a sensação de conseguir sentir o fluxo, detectar mais momentos nos quais ele vê, por exemplo, um potencial de desdobramento, porque é levado por uma força que lhe orienta o que fazer. Danilo, por sua vez, se vê ansioso em muitos momentos e diz que resiste a todo tempo, como se tivesse que fazer, fazer, reagir constantemente. Sente seu corpo duro. Outro comenta que teve a sensação de saber a “receita”, mas não conseguiu realizá-la. Pâmela ficou intrigada com a diferença sutil, mas muito significativa para ela, da intenção que percebeu em seu corpo entre os dois termos desistir e abandonar. Pensamos que desistir estaria pautado por uma intencionalidade atenta do corpo, por exemplo, desistir de empurrar, ou desistir de resistir, relaxando a musculatura, e que aquela intenção consciente, de alguma maneira, pudesse manter uma certa tensão na ação, na qual se perceberia um controle mínimo do corpo que permitisse a Pâmela não se machucar no exercício. Por outro lado, abandonar, por exemplo, o peso do corpo no chão, é como se, ao desistir de resistir, Pâmela desligasse o corpo muscularmente, e também pudesse desligar sua atenção ao grau de relaxamento dos músculos, podendo se espatifar no chão. Não aconteceu toda a tensão física e atenção aos corpos no jogo, necessárias

para proteção de si mesma e do outro. Ou seja, a percepção de Pâmela sobre sua condição física e de como essa condição atua sobre o corpo começa a se expandir. E isso mais tarde parece reverberar na maneira de abordar uma ação, um olhar, uma pausa no movimento.

Durante o semestre, alguns comentam que conseguem entender o princípio do exercício p.e.r.a durante a Prática *Aisthesis*, o que significou uma descoberta preciosa na observação e detecção de quando suas intenções mais empurram, puxam, mais resistem, mais aceitam durante a atuação. O exercício vai sendo associado ao jogo das intenções entre os participantes e à percepção de quando se sentem mais disponíveis a serem atravessados pelo presente.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Lupe Leal apresenta uma reflexão sobre este exercício no seu campo profissional. Ver nos anexos.

**Fissura-ponte 6 - data: 09.10.2019 - disciplina TEAC.**

Na prática de hoje eu estava sem expectativas, talvez com o corpo um pouco triste por questões pessoais. Foi o dia que menos me movimente na Prática, que menos imprimi velocidades, que menos provoqueei ou propus fisicamente. Meu corpo quieto. Não atuar demais foi importante. Tive a sensação de que poderia ter saído da sala que os alunos continuariam aquela prática sem mim. De dentro da Prática, fiquei como observadora na maior parte do tempo. Um sentimento de silêncio interno. Os alunos se mostraram bem engajados. Com o início das chuvas, o humor das pessoas pareceu diferente, ou o meu humor que estava diferente. Eu tinha em mente começar com o p.e.r.a., mas ao propor ao grupo para ficarem em duplas, apenas caminhando juntos, já foi o mote para se aisthesiarem. Nesse dia, durante a Prática houve muitos momentos de conexões do grupo inteiro, como não havia acontecido anteriormente. Pelo comentário geral, na roda de conversas, o momento “samba”, iniciado por Júlia, parece ter sido o que agregou maior parte das pessoas, foi o que chamou mais atenção de todos.



Vídeo 14. Samba 1, Prática *Aisthesis*, TEAC 2019.<sup>79</sup>

Eu, de pé, no meio da sala, parada. Quando olhei para o lado, Júlia, que se encontrava num canto da sala, começou a sambar sem que houvesse música tocando. Segui observando. Às vezes eu varria o espaço com o olhar, mas voltava pra Júlia. Ela pareceu experimentar vários humores de seu corpo, intensidades emotivas se expressando em variações de velocidade de seus passos. Por vezes, Júlia mostrou irritação com aquela dança. Algumas pessoas foram se aproximando. Danilo começa a sambar também e um grupo de seis pessoas se agregam a eles. Todos sambam, no canto da sala. Conversam sobre alguma coisa, mas seguem sambando.

---

<sup>79</sup> Prática *Aisthesis*, momento Samba 1, TEAC 2019. Também disponível no link: <https://youtu.be/uCh3EK2ANZo>

Alguns minutos se passam. Enquanto isso, mais no centro da sala, um pouco na parte oposta ao grupo que samba, há duas pessoas deitadas no chão, lado a lado. Estão imóveis, mas é possível perceber uma conexão entre elas. Sigo parada no mesmo lugar, observo. Elas não se olham diretamente, mas é possível ver que elas se percebem. Estão em estado de alerta e esperam para que algo entre elas ocorra. O grupo que samba aumenta de número e começa a se deslocar pela sala. Fazem uma fila, um sambando atrás do outro. Danilo, enquanto samba, canta uma música em inglês com algumas palavras em português misturadas, e vai contagiando mais pessoas a entrar na fila e sambar. As duas pessoas seguem deitadas no chão, imóveis. A porta da sala se abre, e o professor da sala ao lado acena para mim, numa menção de fazer silêncio, já que a cantoria havia se transformado em quase gritaria carnavalesca. A turma percebe a interferência do professor, diminuem um pouco o volume das vozes, mas não muito. Como conter aquele alvoroço, sem cortar a energia? Penso que pedir silêncio de maneira explícita cortaria totalmente a dinâmica. Fico tentando encontrar uma solução. Então, me coloco no meio da sala e levanto um braço, a mão, como se quisesse chamar a atenção, como se fosse falar algo, mas não falo nada. Fico assim por um tempo, mas a cantoria não se acalma. Quase peço silêncio verbalmente, mas hesito. Queria testar se somente aquele gesto poderia interferir na dinâmica da gestualidade e no volume dos sons, se poderia chamar a atenção de todos, só com o gesto no meio da sala. De repente, todos também começam a levantar os braços, colocar suas mãos para cima, mas não com a intenção de pedir silêncio. O gesto que poderia significar um pedido de silêncio se transformou em outros signos. Eles levantaram os dois braços, colocando as mãos para cima, todos se olhando. Ufa! Ao menos as vozes vão silenciando, a atmosfera muda e um círculo vai se formando ao redor das duas pessoas que estavam deitadas. Silêncio. Alívio. O foco da atenção se volta para o centro, para as duas. A conexão entre essas duas pessoas deitadas parece se adensar. Elas se mantêm imóveis, e o grupo segue olhando. Então, uma delas se move e toca no ombro da outra, quase empurrando, mas lentamente. A conexão entre o dueto se torna mais explícita, uma pessoa da dupla faz movimentos lentos e densos, num jogo de empurrar e puxar a outra, que insiste em se manter sem reação, apática à provocação, como se resistisse a ela. Enquanto

isso, o grupo segue em círculo, observando o dueto. Outros momentos de adensamento da atenção acontecem e aquilo se dispersa novamente. Quase duas horas de Prática. Após isso, ficamos em duplas. Solicitei: **Fiquem em duplas, cada pessoa tem cinco minutos para narrar ao colega o que observou em termos de ações que ocorreram, e essa narração não deve ser interrompida. Narrar o que se lembra que fez, ou o que observou que outros fizeram, ou o que estava acontecendo quando você fazia algo, etc.** Após isso, solicito que um diga ao outro o que observou de como o parceiro narra a experiência, onde ele se detém, que aspectos ele ressalta na observação, mais fatos, mais sensações? Também mais cinco minutos para cada um. Em seguida a esses dez minutos, solicito: **Agora cada um deve narrar com o corpo, engajá-lo na ação, entretanto atue algo que capturou mais fortemente sua observação, sua lembrança.** E assim vamos inventando as memórias, as sensações das memórias.



Vídeo 15. Samba 2, Prática *Aisthesis*, TEAC 2019.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Prática *Aisthesis*, momento Samba 2, TEAC 2019. Também disponível no link: <https://youtu.be/9bM7ISUHL4s>

**Fissura-ponte 7 – data: 13.11.2019 - Turma de TEAC 2019 - Tempo do experimento: 2h - exercício AMÁLGAMA**

18hs. Os estudantes começam a chegar lentamente. Estou no meio da sala, me alongando. Aquele que chega adentra o espaço. Às vezes conversando com alguém, às vezes em total silêncio. Muitos se deitam no chão e ficam ali por certo tempo. Abandonam seus corpos, como à espera de uma vontade aparecer. Pode ser angústia de novamente se confrontar com um não saber como lidar com aquele momento em que tudo pode, ou mesmo para experimentar a sensação de sentir o corpo como seu. Sigo movendo. Vou atenta, observando meus ritmos internos em coexistência com os ritmos externos, daqueles que chegam. Há pessoas sentadas, que observam. Transcorrem talvez uns 20 ou 30 minutos. Meu corpo cola em alguém e decido não mais soltá-lo. Vou acompanhando esse corpo no espaço, que percebe minha presença. Meu corpo estimula o outro corpo, parece incitá-lo numa energia contagiante. Queremos brincar juntos. Sou atravessada constantemente por uma respiração, cuja etapa da inspiração é mais alongada. Isso ativa meus órgãos. Colada no outro corpo, solto uma enunciação: **É delicioso estar em contato com outro corpo. Então, vamos todos ficar em contato com alguém. Prefiro não conversar neste momento, mas se você sente uma necessidade profunda de fazê-lo, não negue esse desejo,** a expressão vocal, nessa ocasião para mim, é um desejo não racionalizado do corpo. **Aproveita esse movimento para aquecer seu espírito, seus músculos, seu humor. Vamos tentar manter esse cardume sempre em movimento no espaço. Vamos observar quando ele fica travado, quando ele se estagna, quando puxo, quando empurro, quando sou atraída por algo e quando algo me repele. Mesmo juntos, todo o grupo, podemos tentar fazer o puxa-empurra-resiste-aceita, sem se desprender do grupo.** Todos conectados. Nesse movimento aleatório do coletivo em contato, varro o espaço com o olhar. Há pessoas novas na sala. Uma, em especial, observa aquele movimento de forma atenta, com um leve sorriso. Ela se conecta a esse movimento coletivo, sinto-a dentro desse movimento, sinto-a dentro de mim. Alguns do coletivo são expelidos por uma força de repulsão provocada pelo

esforço do grupo de se manter em movimento no espaço. Ao mesmo tempo que são expelidos, eles retornam como um ímã que os puxa de volta. Alguns fecham os olhos, alguns caem no chão. Há perigos eminentes de um pisar no outro, mas nesse movimento os corpos demonstram carregar consigo uma inteligência física, superando seu condicionamento, sua racionalidade e se safam, escapam ilesos, ou são salvos da situação de perigo. Há cuidado envolvido. Alguns se ocupam desse cuidado em determinados momentos, para que outros possam se abandonar naquele fluxo sem que se precise alertar sobre isso. Um jogo de tensão e relaxamento constante. Danilo<sup>81</sup> abre a porta. Em flashes, percebo seu corpo cansado, talvez uma certa impaciência, um certo sentimento de obrigação. Sentimento que depois é confirmado por ele ao fim da Prática, sua autocobrança de achar que, se ele está ali, num contexto de “aula”, deveria se engajar. A tortura da responsabilidade, do compromisso com o professor, com o coletivo, com a oportunidade que ele agradece todos os dias por estar ali. Se estou aqui, tenho que ser produtivo, não desperdiçar o tempo, não jogar fora o dinheiro gasto na passagem, justificar a presença. Ele se senta no canto da sala, próximo a escada, talvez se pergunte, “para que tudo isso?” e começa a se alongar preguiçosamente. Observa aquele alvoroço, sem muita intenção de entrar. Mas de repente alguém o agarra, e todo o coletivo o arrasta para dentro daquele furacão. Então ele não tem como resistir e desaparece na multidão. Poderia ter saído depois, mas não sai. Permanece se contaminando do jogo, embora com certa impaciência. Sigo no meio de todos, sentindo o grupo. Falo: **Isso pra mim é como um parque de diversões, eu decido entrar e sair da montanha russa, mas algumas vezes sou tomada por um trem fantasma, que me leva num misto de curiosidade e cautela.** De repente a velocidade do movimento da multidão se intensifica e sou lançada com força, quase que para o centro do grupo. Daí, me deparo, olho no olho, com a pessoa que antes observava sorrindo, nas bordas, aquela, que não faz parte da turma. Fico surpresa, feliz pelo contágio. Ela sorri para mim, agora de dentro mesmo, mas logo é sugada para outra direção desse

---

<sup>81</sup> Danilo é aluno da licenciatura do curso de Teatro. Essa parte do texto foi escrita com base no depoimento deste estudante, ao final deste encontro. Ele reclamou de ter chegado extremamente cansado, e se perguntava o que estava fazendo ali, se cobrava a todo instante de ter que ser produtivo, de ter que mostrar trabalho. No fundo ele parecia querer uma resposta, ele desejava que aquela prática apresentasse uma resposta a ele, sobre essa eterna obrigação da produção.

amálgama. Lá estava ela, um corpo estranho, diferente dos habituais, mas que agora se mistura a grande multidão de corpos que se movem carregando suas singularidades. Após algum tempo, me esbarro novamente com essa pessoa, pergunto seu nome, sussurrando ao pé de seu ouvido. Maria. E novamente ela é sugada pelo coletivo. Há muitos caídos no chão, alguns os arrastam na tentativa de manter os deslocamentos no espaço. Nesse deslocamento, uns se aproximam da porta da sala. Alguém, num ato quase reflexo, abre a porta e outro na corrente, intenciona sair, levando todo o amálgama. Metade do grupo sai pela porta, como que puxado pela conexão entre corpos. Mas há uma outra parte que resiste, um cabo de guerra se forma. Alguns gritam, outros riem muito, outros estão pendurados nessa corda de corpos, não conseguem se levantar por conta da exaustão. Maria segue no meio, desfrutando essa montanha russa sem direção. Seu corpo já está bem suado. Como ela tem cabelos compridos, os fios grudam no corpo, se misturam ao suor e a baba dela e de outros. Incentivo o coletivo quando percebo o cansaço: **Sigamos! Não desistam! Não deixe estagnar! Observe quando estiver muito cansado e como você pode descansar sem perder o fluxo. Descubra maneiras de descansar. Observe a diferença entre desapegar, abandonar, insistir, desistir. Observe como você usa seu tônus muscular, como você respira. Observe como você olha, se você vê. Você vê o outro? Você consegue ver a multidão? Você consegue sentir as forças? Você consegue ver as formas? Como está o seu humor? Leve, mas se deixe ser levado.** Aquilo dura quase duas horas, acho. Proponho: **Vamos diminuir.** A velocidade se abrandando, muitos se largam no chão, outros saem correndo porta afora em busca de água. Vamos nos desapegando uns dos outros. Cabelos desgrenhados, roupas contorcidas, cheiro de suor no ar, feições vivas e relaxadas, humores sorridentes, corpos dilatados. Alguém chega com uma garrafa de água. Oferece. Uma mão agarra a garrafa, a toma com todo o seu corpo. Goles longos e sedentos. Ativos. Observo conseguindo sentir a água descer pela garganta do outro, espalhar-se pelo seu corpo inteiro, reorientando as células.



Vídeo 16. Exercício Amálgama 2, TEAC 2019<sup>82</sup>

A experiência do amálgama no grupo traz muitos retornos, muitas percepções pessoais e coletivas. Com esse exercício, pretende-se aprender a fazer do cansaço e fricção dos corpos, que vão em direções diversas e com intensidades de forças distintas, uma nova força de propulsão ao movimento do coletivo, ao mesmo tempo que se pode propiciar com ele a experiência do senso de oportunidade potencializado pelos enlaces corporais, pelas puxadas bruscas, as surpresas que podem surgir de um cara a cara com o outro, ou de se ver salvando a queda de alguém, ou sendo salvo por outros. Há muitas situações em potencial, latentes, esperando decisões, invenções e materializações.

A mobilização da Prática *Aisthesis*, normalmente se dava no início do encontro e depois desembocava para os exercícios *para nada*, *p.e.r.a* e *amálgama*. Além dos exercícios descritos, também realizamos o *muda*. Este exercício é realizado em duplas, e um da dupla realiza qualquer coisa com seu corpo, como um movimento qualquer, ou fala um texto, ou canta, corre, deita no chão, o que quiser. Essa ação se repete por um tempo até que o outro da dupla solicita que este mude o que está fazendo. A ação então, deve ser mudada para outra ação radicalmente diferente da que estava sendo executada anteriormente, sem que se pense na próxima ação. Ela deve ser quase reflexa, sem seleção. Esse comando é dado somente com a verbalização da palavra *muda*, sem nem um comentário a mais, somente a palavra *muda* é pronunciada. E quem comanda também decide o momento de falar o *muda*. A duração do exercício leva em torno de 10 a 20 minutos e depois troca-se as funções dos jogadores.



Vídeo 17. Exercício *muda*, TEAC 2019. <sup>83</sup>

<sup>82</sup> Exercício amálgama 2, TEAC 2019, link de acesso disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3xJWCathfFc&feature=youtu.be>

<sup>83</sup> Exercício muda, TEAC 2019, também disponível pelo link: <https://youtu.be/iDs7-JONIGs>

O exercício do *muda*, de certa maneira, te obriga a agir em função de sua percepção sobre o que o corpo te oferece, e as imagens que ele suscita. A mudança abrupta, conduzida pelo comando externo para mudar a ação, mudança inesperada, força a não racionalização, força o corpo a lidar com códigos do movimento inesperado, embora o movimento que surge ainda seja reflexo do condicionado. Não racionalizar sobre determinada ação que se faz não significa que essa ação irá emergir de maneira diferente, ao contrário disso, ela realça o que está condicionado pelo corpo e por isso mesmo fica visível, perceptível o hábito, a forma de mover, o vocabulário corporal, a maneira que a voz é utilizada, os tipos de textos que são acionados. Com esse aguçamento do condicionamento, aumentado à décima potência, especialmente nos primeiros dez minutos do exercício, pode permitir que a atenção se volte à percepção desses hábitos, acordando a consciência sobre eles, porque, muitas vezes, segundo depoimentos dos alunos, acontece a sensação de estar preso nesses hábitos, de não conseguir fazer de outra forma. A partir dessas detecções busca-se ampliar o tempo do exercício. A dilatação do tempo de duração deste começa a provocar o acesso a outras possibilidades do corpo, a desistência de permanecer naquilo que se conhece e a tentativa de experimentar situações inusitadas para o corpo. É possível que uma ruptura/desistência com determinados condicionamentos aconteça.

Após o estudante se familiarizar com o comando, este é retirado, o que implica a própria pessoa se dar comandos. O exercício do *muda* exerce uma função de aguçar a atenção. Também pode propiciar o exercício do senso de oportunidade com o que aparece, incitar interesse no próprio vocabulário pessoal e exercitar desdobrá-lo de alguma maneira. Ou seja, o *muda* pode expandir a possibilidade daquilo que está condicionado no corpo, nas ações, nas atitudes.

Creio que é a partir das premissas da aprendizagem inventiva que a atuação da Prática *Aisthesis* se insere no contexto artístico-pedagógico. O processo coletivo como grupalidade, na Prática *Aisthesis*, vai de encontro a uma mobilização problematizadora, a partir de enfrentamentos com a diferença em um processo permanente ativado pelo presente. Por isso, a Prática atua como uma provocadora para se fazer pensar o mundo e a si, num processo de fissuras e pontes que pode viabilizar a construção inventiva. Transformação e autotransformação de atitudes, forças, afetos é o que se almeja a partir de uma constante atração pela interação entre diferenças. Essa interação pode ser vista nos termos que propõe a teoria cognitiva da autopoiese, de Humberto Maturana e Francisco Varela, descrita por Eduardo Passos (Kastrup, Tedesco, Passos, 2015) não como “relação entre dois domínios formais independentes e que preexistem à sua relação”, mas como um “sistema vivo que possui um

domínio de interações autorreferentes” (KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2015, p.82). A noção de interação na teoria da autopoiese é assim descrita:

Isto é, às modificações internas à estrutura do sistema correspondem formas de interação do organismo com o seu meio, de tal maneira que o meio com que interage não preexiste ao organismo que o conhece. Por outro lado, o organismo não é tampouco o responsável pela construção do meio. Mas o ato de conhecer é o resultado de uma modificação da estrutura do sistema (“determinismo estrutural”) que produz, por um duplo efeito, o estado global em que se encontra o sistema cognitivo e o mundo correlacionado a esse. (KASTRUP; TEDESCO e PASSOS, 2015, p.83, grifo do autor)

Isto posto, a abordagem com os elementos constituintes da atuação que podemos desenvolver no contexto da formação da (o) atuante cênico é trabalhado a partir de suas forças, e não de suas formas, e isso parece provocar uma intensificação de um aprendizado que acontece no plano da subjetividade, cujo processo se pauta na relação com o conhecimento como política de cognição. Como já vimos com Kastrup, em diversas passagens dessa tese, para haver cognição é preciso se deparar com a diferença e a imprevisibilidade. O conhecer relaciona-se ao processo da diferença, encarnado em nós. Conhecimento não é representação, não é reconhecimento, como postulam algumas teorias que vimos aqui. Não é tomar o mundo como dado, como preexistente, não é concordar faculdades, senão gerar seu descenso. Não é alinhamento de faculdades para todos, não é senso comum, senão senso de oportunidade de perceber o diferente em cada instante, em cada repetição, cada relação, cada coisa vista. Não é pensamento reto, mas errante. Não é conformidade às referências, senão invenção de outros mundos. É fazer pensar a partir do que não se conhece, do que se estranha. É a partir dessa política de cognição que a grupalidade se presta e que a Prática *Aisthesis* atua.

A possibilidade de realizar a Prática *Aisthesis* de maneira mais sistemática permitiu verificar seus efeitos e transformações ocorridas na grupalidade, além de proporcionar um entendimento mais claro das variáveis que afetaram seu funcionamento, como por exemplo: as características tendenciais que cada grupalidade expressa quanto ao tipo de relação (pacificadoras, bélicas, corajosas, tímidas, lúdicas, atenciosas, afetuosas), quanto ao grau de disponibilidade e engajamento de seus participantes, expressado no quanto se obedece ou se desprende de convenções estabelecidas pelas diversas regras do contexto do teatro, da dança e da performance que habita nosso fazer cênico, como as variadas abordagens, que acabam se tornando convenções e que delimitam o entendimento do que seja improvisar, do que seja atuar, do que seja presença, composição, de como se encara a dimensão ficção x vida – se em conjunção, se em separação, etc.

Da mesma maneira, podemos dizer que foi possível observar a atuação de convenções sociais no estabelecimento das relações coletivas, que afetam sobremaneira a dimensão criativa, não só coletiva, mas também de cada um. Foi interessante observar como acontece o entendimento coletivo de cada grupalidade, das noções de respeito, consideração, território pessoal e território do outro, exposição e conservação da esfera íntima, o que se esconde, o que se revela, aspectos que na grande maioria das vezes são naturalmente expressados a partir de um senso comum já instituído. Logo, a Prática *Aisthesis* me parece permitir o mapeamento do que envolve e orienta os circuitos de afetos daquela relação microssocial, e esse mapeamento se torna também elemento importante de reflexão sobre a complexidade que a (o) atuante cênico se depara quando quer atuar. É como se este mapeamento desencadeasse uma expansão mais consciente sobre questões que não temos controle, mas saber sobre a existência delas, de modo coletivo, pode transformar o fazer na grupalidade cênica, ressoando na percepção de como cada um aborda seu próprio fazer inventivo.

Dessa forma, sugiro que observar esses aspectos seja importante, já que parecem ter efeitos diretos na maneira que a grupalidade se relaciona, e quando estamos falando em propiciar o ambiente inventivo, isso faz diferença. Nesse sentido, acredito que a Prática *Aisthesi*, movimentada essas reflexões sobre o fazer da (o) atuante cênico que suponho extrapolar a esfera pedagógica mais fortemente focada no ofício técnico do fazer cênico, por residir no plano da produção da subjetividade.

### **3.1 Reverberações *aisthesianas***

Os relatos a seguir complementam os depoimentos dos vídeos que vimos até aqui. São depoimentos que ocorreram um ano após a realização do TEAC de 2018. Os relatos se deram em resposta a um e-mail enviado por mim no dia 31.05.2019, para toda a turma do TEAC 2018. Meu interesse consiste em saber que tipo de compreensão sobre a Prática *Aisthesis* os participantes haviam chegado e se eles utilizam em suas atividades profissionais algo sobre essa compreensão, ou algum tipo de dinâmica da Prática. Nove estudantes me responderam. Coloco aqui, apenas algumas destas respostas.

## Yuri Fidelis<sup>84</sup> – 03.06.2019

Yuri Fidelis aponta influências da Prática *Aisthesis* em seu trabalho como ator e diretor, na fase de criação de seu solo, fruto de sua pesquisa de mestrado que inclui a montagem da peça *Medea*. A Prática *Aisthesis*, mesmo sendo realizada sozinha, o faz investir numa atitude diferenciada diante dos materiais que possui, o ajuda a transitar por esses materiais de modo mais relaxado, sem muito compromisso em ter de antemão uma composição, lhe possibilita não pensar a respeito de uma solução imediata, como resolver tal cena especificamente, e lhe permite sondar outros ambientes de atuação. Também, lhe serve para descobrir mais materiais, que por vezes, podem ser utilizados para solucionar cenas na qual a transição se encontra truncada. A Prática lhe possibilita um respiro que faz emergir outras densidades, outras dinâmicas de atenção, para então retornar, refazer o caminho.

*A Prática Aisthesis cria respiros e me desufoca de alguma maneira, quando me vejo em vazios na sala, quando falo – humm, não quero passar a peça. Quero pegar esse pedaço e mergulhar nele um pouco mais. – Então alguns materiais, imagens, são erguidos a partir de ter me colocado nessa dinâmica Aisthesis. E sempre observando os condicionamentos.*

Yuri coloca que utiliza a ideia de fluxo da Prática, especialmente diante de uma carência, ou quando acha que algo está faltando na sua atuação. Ele diz que *Aisthesis* “deixou uma marca”, lhe serve para solucionar ambientes de crise de alguma maneira, é “gestão de crise”, justamente porque a Prática acolhe a crise. É o seu “kit de emergência”, de reconhecer espaços de crise em processo criativo, e a criação de espaço de respiro, de oxigenação.

*Entro na sala e fico, e nesse ficar começo a perceber a diferença de postura no saber que estou sendo observado e no saber que não estou sendo observado. E quando estou sozinho, muitas vezes eu me vi entrando em Aisthesis, nessa dinâmica de ‘esquece, esquece, só investiga’, e alguns materiais e imagens de fato nasceram de eu ter me colocado em Prática Aisthesis. [...] também, quando começo a me entediar demais comigo mesmo, com a minha presença, porque tenho que ensaiar sozinho, e não quero que seja um dia perdido.*

Sobre o que é a Prática *Aisthesis* para Yuri, ele comenta,

*Não é a propaganda de uma técnica, é a disposição de uma prática...[...] a construção de instantes cênicos e sua consistência só tem a ver com ativar e dispor, atenção, tónus, caos, acolhimento do caos. [...] o caos é lugar de testar a resistência de uma proposta ao espaço. Então acho que tem esse dispositivo, essa virada de chave mesmo, que é uma mudança de relação com o caos, uma solidariedade com o caos, uma solidariedade com o desamparo. E aí, emergir*

---

<sup>84</sup> Importante salientar que este estudante estava no seu primeiro ano de mestrado, na ocasião do TEAC 2018, e solicitou participar da Prática *Aisthesis*, por achar que talvez pudesse contribuir em sua pesquisa. Yuri Fidelis gravou um longo áudio em resposta ao meu e-mail. Trago aqui, trechos transcritos de sua fala.

*nessa nova configuração política. [...] Sabe aquele MMC (mínimo múltiplo comum), que precisamos para criar uma cena? Para mim é isso. E é sobre reconhecimento, é grupalidade, é afeto, é mobilização, tónus, atenção, a si e ao outro. Uma mudança de atitude. É uma ferramenta atitudinal, mudança de postura diante.*

*Ele desafia a gramática porque não quer se provar campeão de nada. Não quer se provar, competição, metodologia das metodologias. Então o caminho é o da paródia, no sentido de olhar, como que uma metodologia interrogada, quando ela tenta se propor. A Prática é esse aluno rebelde das metodologias que propõe recreios, ao invés de aulas, propõe as aulas em recreios. De algum jeito, subverte esses esquemas do – funciona se vier nesse sentido –, porque funcionar não é um desejo último. Acontecer é um desejo último, gerar multidão é um desejo último, construir grupalidade é desejo.*

*Em Aisthesis tem um desenho da desarmonia inventiva que é o desafio do democrático, você não recorta nada, você não coreografa nada, as coisas se afirmam por si. Acho que ali passeamos metaforicamente por muitas maneiras de tentar organizar os corpos. E nesse sentido para mim é política. Quando é multidão, desenha de fato uma utopia bonita, que é essa harmonia na desarmonia, e é muito belo quando a gente entende que o material do outro precisa do nosso silêncio para acontecer.*

#### **Pablo Magalhães – 05.06.2019**

*O que mais ficou pra mim foi o "senso de oportunidade". Sinto que volto a percebê-lo tanto em jogos teatrais como em cena. Sinto que o que ficou pra mim é uma forma de compreender o tempo das coisas em cena, quando algo realmente deve acontecer, sem ser forçado, que só ocorreu pois senti o senso de oportunidade. É quase como se fosse uma qualidade de atenção que tenho em cena, onde busco estar presente jogando com os parceiros de cena e entendendo os momentos exatos para desenvolver uma ação, dar uma fala e/ou entonação específica etc. Entender o momento e o que ele pede.*

#### **Gustavo – 06.06.2019**

*Segue comigo a ideia de me escutar. Escutar as sensações e afetos em busca de uma presença não necessariamente produtivista, mas uma presença que se percebe e se co-cria em si mesma. Uma presença dos afetos. Uma escuta dos afetos. Segue em mim a ideia de potencialização dos encontros, entendendo que todos eles podem ser potencializados, sendo agradáveis ou não. Sinto que seguiu comigo uma tendência em abandonar materiais nos exercícios e improvisos. Uma ideia de desistência, de me colocar em apuro. Uma vontade de não cristalizar nenhum material. Mas depois disso foi sendo transmutado, já não desisto tanto.*

#### **Gabriela Rabelo - 01.06.2019**

*Deu tempo de muita coisa acontecer nesse último ano, mas posso dizer que muitas vezes me vi transitar em lugares muito parecidos com os que vivemos juntas no TEAC. Na época eu integrava um grupo que trabalhava com performance em ambientes de festivais e festas, fizemos a disciplina juntos, e pudemos aplicar muitas vezes as nossas percepções sobre o Aisthesis no nosso*

*trabalho. Muitas lacunas surgiram ali, muita curiosidade também! Sai da disciplina com uma grande pulga atrás da orelha querendo investigar mais, ver mais e produzir mais.*

*No semestre passado me formei em licenciatura e saí da UnB para dar aula de Artes (assim mesmo, sem especificações) na rede pública aqui do distrito federal. Estou atualmente lecionando na Escola da Polícia Militar Centro Educacional 07 da Ceilândia Norte no regime de contrato temporário. Esta escola foi militarizada pelo governo Ibaneis esse ano e tem alunos inseridos numa realidade muito marcada pela escassez.*

*Fiquei feliz pelo seu contato, e achei uma grande coincidência também, pois recentemente comecei a aplicar alguns exercícios (adaptados na minha visão, lógico) que me foram apresentados por você durante nossa vivência no Aisthesis com os meus alunos. Tenho colhido belíssimos frutos e buscado até perceber alguns dos incômodos que me foram causados na época também. A última aplicação foi na quinta dessa semana, em uma vivência de improviso. Surgi com o estímulo do "anti-eu" e muitos ficaram extremamente surpresos com a proposta.*

*Esse exercício, na época em que realizamos juntas, me proporcionou muitos desafios e pautou boa parte dos incômodos que me motivaram durante nossa vivência. Nesse momento, enquanto mediadora, percebo ele em um lugar diferente, porém ainda muito voltado a uma prática de exibição daquilo que pensamos de nós. Às vezes vejo uma alegoria de "eus" que a gente não percebe observando meus alunos. É impressionante como entendemos de nós através do que achamos que não é "nós".*

*Sempre, ao final dos exercícios, peço, assim como você fazia, para que todos escrevam suas sensações e pensamentos. Tenho colhido belíssimas palavras de amor e reconhecimento da própria identidade, reconhecimento do protagonismo das ações também. Uma aluna chamada Luiza Lins, de 17 anos, escreveu: "É impressionante como quando nos afastamos de nós nos encontramos mais ainda com o que a gente pensa da gente"; e o João Victor Nunes de 16 anos escreveu "Meu corpo todo sou eu, mas se eu fosse outra coisa talvez eu já fosse anti-eu. Talvez o anti-eu seja Corinthians e goste de lavar a louça".*

*Percebi a necessidade de trazer esse exercício por perceber o quanto a pauta identitária permeia a atualidade de maneira ambivalente. Meus alunos têm dificuldade em ser, nem que performativamente, nem que teatralmente, qualquer coisa que eles já não se enxerguem como. E eu também me identifico com isso. Mesmo que tenha sido criada com o foco no empoderamento das minorias, a pauta identitária traz também um grande apego a matéria do eu, sem considerar que dentro daquilo que nos identificamos também existem grandes segredos da nossa essência escondida a nossa consciência. Vi aí uma necessidade de sentir meus alunos se desidentificando e reidentificando com coisas que eles ainda não haviam visto dentro de si.*

*Minha decisão em aplicar esses exercícios inspirados na nossa vivência vem para mim como resposta a uma forte interrogação que permaneceu do nosso encontro em mim. Muitos questionamentos permanecem em relação ao "Para-Nada" principalmente. Que paradoxos! Certa vez me vi entrando para dar aula, em estado de completo desespero, por ser tão nova e tão*

*inexperiente. Eu me encontrava sem os recursos que tinha planejado utilizar para minha aula e automaticamente pensei "Como artista, criadora e ao mesmo tempo educadora, posso entrar aqui buscando incitar/viver o Para Nada?". Quando eu entrei em sala me encontrei com o nada mais cheio do mundo me dando tapas na cara, lá tocava música e a turma agitada falava e falava sobre o filme novo dos vingadores. Já existia tudo ali. Eu pensei comigo: "que pretensão querer criar nada sozinha, o mundo deles já está tão cheio". E me levei a pensar de novo em como o "para nada" parece ser cuidadosamente criado, propositalmente incitado. Será que uma pessoa sozinha poderia incitar ele? Será que existe um "para nada" entre eu e o mundo se eu sair andando agora pela rua? Será que existe um para nada oculto nas relações? Como utilizar o nada para fazer uma arte que conversa com tudo?*

*Eu diria que restam várias coisas do nosso encontro em mim ainda! Principalmente perguntas... Quando recebi seu e-mail fui reler meus escritos e vi que muitas das dúvidas que tive ainda estão em aberto, porém não se cristalizaram, elas cresceram e saíram se aplicando em outros lugares também! A incerteza é uma árvore que não para de crescer haha*

*Existe ainda uma vontade minha que pensa em conseguir investigar com mais profundidade a transformação desses exercícios em cena, como ver o aprimoramento dessa técnica no corpo de um grupo que conversa através disso. Uma alfabetização que usa o "nada" em escala social, que contempla um grupo que conversa e produz dentro disso e ainda é capaz de significar e apresentar para um público. Nos momentos que apliquei com meus alunos essa técnica a impressão maior que ficava era que a "bagunça" jamais se organizaria em cena.*

### **João Borges – 06.06.2019.**

*Com certeza eu carrego Aisthesis comigo, não só no meio artístico, mas também na vida e no meu trabalho como astrólogo. Afinal essa é a minha pesquisa. A possibilidade de entender os caminhos em afetação e de contaminação são muito ricos.*

*O para-nada é uma das coisas que mais me afeta me dando possibilidades a todo momento de entender que a vida acontece nesse fluxo de intensidades sem cumprir com um objetivo específico, acho que essa prática é potente pra colocar a gente no presente e gerar espaços pra presença existir. Relaxar com os objetivos, com a ansiedade e com as expectativas que criamos todos os dias. Como eu sempre coloquei acho que essa pesquisa tem um cunho político muito forte (anti-capitalista? será?) o sistema, a cidade, as pessoas, tudo coloca a gente de encontro a pressão de ser algo que a gente não é. Aisthesis permite que a gente seja o que é no momento e tudo certo. Não tem problema, porque não há expectativa. Eu tenho pensado bastante nesse processo em oficinas terapêuticas e na mescla com o caminho astrológico e do tarot. Ainda não sei bem como fazer essa ponte, mas é algo que me movimenta a pensar e construir.*

*O Aisthesis me ajuda nos processos de criação me gerando bases para que eu construa um produto ou um momento. Tem dias que a musa aparece, e tem dias que são mais difíceis. Mas todas as minhas ideias de processo sempre*

*partem dessa possibilidade, de construir a partir de um processo em fluxo, para nada, mas com um objetivo/tema/etc.*

*Ainda é bem difícil entender os parâmetros da Aisthesis na criação, em termos de gerar produto, e criar cenas, talvez porque não experimentamos essa parte da prática, ou mesmo porque a prática ainda é bastante experimental. Mas acho que é um dos meus objetivos: entender como esse processo em fluxo pode chegar a gerar um espetáculo inteiro, ou vídeo, ou qualquer obra.*

#### 4. CONSIDERAÇÕES EM MOVIMENTO

*Aisthesis se deixa levar pela encarnação de um mundo em ebulição. Aisthesis reconhece a própria fragilidade, como presa fácil e capturável por armadilhas do mundo e pelas próprias armadilhas que inventa. Ao se reconhecer aí então, uma fissura-ponte se abre para conhecer um outro lado, para inventar uma outra perspectiva. Aisthesis tem pitadas da alegria vital, tem espaço para danças diversas, corpos diversos, os que batem os pés no chão, que fazem batuque e torcem a coluna, e os que acompanham com os olhos. Aisthesis põe o riso e o choro no mesmo lugar, o grito e o silêncio ecoando como mesmos instrumentos de descoberta de si, de invenção de si e do mundo.*

Giselle Rodrigues

Termino esta tese em meio a uma pandemia que assola o mundo. Como não pensar sobre essa Prática num contexto tão perturbador, que por vezes sentimos como destruição e morte da espécie humana por ela mesma, e ao mesmo tempo há um sentimento de uma necessidade do nascimento de algo novo, de uma consciência outra, alertada há muito tempo por um mundo que clama invenção, que clama vida. O que dizer da Prática *Aisthesis* em tempos cuja crise das relações humanas parece ter alcançado seu ápice derradeiro, e que agora, deflagrada por um vírus, nos obriga efetivamente a repensar nossa coletividade, nosso modo de vida, nossos afetos? Talvez essa Prática já fosse um prenúncio dessa urgência e desejo de inventar outros mundos diferentes desse. Inicialmente, minhas atividades pedagógicas me fizeram ver a urgência desse desejo. A necessidade de derrubar as caixinhas do tempo, da disciplina, das categorizações, das normas em demasia, sintonizadas com um mundo totalmente capturado pelo sistema do mercado, da posse, da produtividade. E agora, o hoje é que o escancara.

Uma vez escutei de um jovem ator que esta tese não seria então uma tese sobre processo cênico, e, realmente, talvez ela possa extrapolar isso, porque o apelo de *Aisthesis* parece estar na ânsia de manter a vida viva das relações coletivas. É como se ela se justificasse, quando dispara no coletivo a coragem, a curiosidade, a vontade de fazer, o encontro com um sentido do fazer que não está na lógica produtivista. Quantas e quantas vezes me deparei com estudantes descrentes em si mesmos e assolados por um sistema do qual não acreditam mais? Quantas vezes constatamos que os jovens estão desistindo, que poucos veem perspectivas de um futuro que mais os desencorajam a fazer qualquer tipo de esforço? Mas quantas e quantas vezes também tive oportunidades de testemunhar a volúpia e o prazer de muitos deles, quando da descoberta sobre si, da constatação de um alargamento de seus pontos de vista, do interesse pela

convivência e coexistência com as diferenças de um coletivo. No fundo, com a Prática *Aisthesis*, parece mesmo que estamos falando em aprender sobre diferenças, diferenças que há em mim e do que de mim se difere.

Para mim, a pesquisa é sobre processo cênico inventivo, mas é também sobre relações que movem os corpos, sobre afetos que movem as vidas, sobre pensamentos e comportamentos que mobilizam nossa existência, nossa maneira de estar aqui. Quando resolvo desenvolver esta pesquisa, vejo que não fui impulsionada somente por meu interesse pela invenção e pelos processos artísticos, mas foi também por uma atração pulsante que sinto em mim de buscar maneiras e caminhos na relação com o coletivo, seja de estudantes, seja de atuantes cênicos que eu tenha oportunidade de trabalhar. Coletivos que possam ser sempre impregnados de provocação, inquietos, não conformados, curiosos, intrigantes, vivos, que não caiam em lugares de atitudes burocráticas e anêmicas. Desde que entrei na Universidade de Brasília, há dez anos, isso se intensificou, em função do maior contato com jovens, que quando entram na universidade, chegam tão sedentos de conhecimento, mas ao longo do curso, poucos parecem se manter motivados. Como ativar essa motivação? Como acender as disponibilidades, as condutas de abertura ao novo e ao diferente para o processo coletivo inventivo, numa conjuntura social mundial em que o ato de demarcar se torna o principal recurso de justiça, defesa, luta e sobrevivência, pela preservação dos territórios? Como isso será possível se temos nos deparado constantemente com os corpos jovens que já tem que ter seu gênero estampado na testa, sua cor como fronteira e separação do outro?

Isso me instigou a buscar, quase que obsessivamente, modos de estar no coletivo com eles, que possam valorizar o que cada um traz, potencializar a curiosidade e, além disso, compartilhar a paixão que sinto quando estou num ambiente que me permite inventar, me permite rever, descobrir, alimenta meu desejo de continuar, nutre minha *aisthesis*.

O contato com os estudantes me fez perceber que a Prática *Aisthesis* pode ajudar a remover a terra batida e dura das vontades, parece reacender os interesses e a confiança de que vale a pena seguir. É assim que a vejo. *Aisthesis* pode não oferecer ferramentas técnicas, mas no meu entender, ela pode criar um chão, da confiança em si, da perspectiva mais esperançosa no trabalho coletivo e da abertura a muitas possibilidades de exploração de aspectos e habilidades do ofício cênico via afetos. A Prática é um exercício vivo e ativo de pontos de vista e de como o coletivo ajuda a agenciá-los, compreendê-los, aceitá-los ou recusá-los, transformá-los. Não é a única, nem a melhor, mas é mais uma de uma linhagem de práticas que querem se desafiar na relação imprevisível com o presente e com o outro.

Não considero que a Prática *Aisthesis* almeja ser resposta a nada especificamente, porque ela não quer protagonizar, acusar, muito menos consertar equívocos de nossos sistemas educacionais, sociais, de nossas relações com estudantes, de nosso modo de pensar nossas criações, que sabemos ser uma rede complexa que envolve uma maneira de pensar e também de existir. Mas devo considerar que *Aisthesis* pode abrir reflexão e, quiçá, sutis transformações possam ocorrer que nos permitam rever esses modos de construção das relações com o poder, com nossa sensibilidade, com o outro.

A preocupação em tratar a Prática *Aisthesis* e a proposta desta tese como uma possível metodologia de processo atravessou de modo aflitivo toda a sua trajetória, pois desde o início não tive interesse em desenvolver um método, especificamente. E ainda, por enquanto, sigo afirmando isso. Desde o início, quis fugir dessa pretensão de que a análise da Prática *Aisthesis* pudesse se tornar mais um método. Meu interesse partiu exclusivamente de compartilhar aquilo que foi constatado no *Aisthesis*, de modo bastante particular e que se tornou fogo de uma inquietação, curiosidade e desejo de desdobrar, descamar suas possibilidades. Não o sentia como método, mesmo porque a própria filosofia da Prática vai contra essa ideia de criação de um método, porque um método visa algo que supostamente já se pretende, enquanto aqui, cartograficamente, o que queremos é exatamente encontrar o que poderia ser esse objeto de desejo não pretendido, o que não se sabe ainda, ou seja, ao longo de seu percurso, quase que meio às cegas, algo pode se transformar nesse objeto. Isso seria um método?

Embora eu não tivesse interesse em desenvolver qualquer tipo de método, devo assumir que tenho muito interesse por eles. Sou uma pessoa metódica, no sentido de que gosto de combinar, organizar, construir e entender caminhos, refinar proposições, mergulhar naquilo que esteja inicialmente nebuloso e ir observando seu percurso de modo que possa refazê-lo posteriormente. E dentro disso, percebo que a investigação de metodologias e a criação de métodos também são processos aprofundadores de saber, que podem envolver enorme caminho de transformação de quem os cria e de quem os experimenta. Durante a escritura da tese e o mergulho sobre a análise da Prática *Aisthesis* observei em mim essa transformação. Novos mundos que se abriram, para somar, sempre transformando, e de como as questões colocadas se tornaram gatilho de muitas outras questões, não só para mim, mas especialmente, para os estudantes. Nesse sentido, fico imensamente satisfeita de levar a cabo uma pesquisa que provoca os jovens, seja para aprofundar o que aqui se iniciou, seja para transformar a partir do que se propôs e também para discordar ferrenhamente do que aqui se apresenta. Não importa, já vibrou de alguma maneira, já cutucou a curiosidade, o interesse. Então, é preciso deixar claro

que esta tese não tem a intenção de promulgar-se como método, ou metodologia encerrada em si mesma e também não vem somente como crítica e negação de outros formatos, senão como possibilidade de se somar a outras metodologias de processo, como complemento e abertura de outras e novas fendas, em direção ao inventivo. Reforço que aqui a Prática *Aisthesis* não propõe rupturas, não renega metodologias nem métodos. Aliás, pode até ser curioso associar o que a Prática *Aisthesis* traz a metodologias diversificadas. Isso sempre me interessará.

A questão de defender na pesquisa a noção de processo coletivo como grupalidade deve-se à importância que vejo na diferenciação de um modo de se colocar num trabalho coletivo, no qual o que queremos ainda não está definido, mas que vai sendo delineado a partir da convivência coletiva, ao longo do tempo, como se todo o funcionamento da grupalidade fosse também para descobrir esse querer. E esse modo, no meu ponto de vista, está pautado apenas numa disponibilidade para os enfrentamentos. A grupalidade configura um contexto ao mesmo tempo que constrói esse contexto, e cada grupalidade traz necessidades diferentes. E, possivelmente por isso, a grupalidade se configure com um mecanismo de diferenciação, que está em constante movimento, sem formatos, que coloca em jogo as necessidades e questões que cada coletivo apresenta e inventa. Nesse sentido, é interessante lembrarmos o que foi *Aisthesis* no início de tudo, quando foi desenvolvido pelos seis artistas, e de como a sinto como continuação de minhas inquietações e trajetória artística iniciada no Endança, que reverberou nesse nosso belo encontro para dar continuidade a construção de mais fissuras-pontes e impulsionar novos fluxos inventivos. No projeto *Aisthesis*, temos que ter em conta os anos de experiência dos artistas, seus desejos e comprometimentos e suas buscas como profissionais. Por mais que nossas Práticas estivessem despreocupadas de se chegar em algo muito específico, estávamos todos habitados por desejos e buscas profissionais muito latentes. E, mesmo que não tivéssemos total clareza sobre esses desejos e objetivos inerentes a cada um, durante as Práticas, eles se faziam presentes. Ali era o espaço para então desenvolver, experimentar, colocar mesmo em movimento um pensamento, uma curiosidade, um desafio sobre as questões profissionais inerentes a cada um. Vera Mantero nos diz que num processo de criação, ter mediadores como perspectiva, que ela chama de “questões fundamentais”, é importante, mesmo que ela não parta dessas questões. Mas Mantero sabe que essas questões existem, e que num determinado momento são acessadas, ou confrontadas durante a prática, sem que se tenha a meta de desenvolvê-las. Era evidente que cada artista do projeto *Aisthesis* possuía suas questões fundamentais e que todo o trabalho que realizamos como atuantes cênicos daquela experiência vinha carregado dessas questões. De maneira subliminar, essas questões interferiram na

grupalidade, que interferiu nessas questões. A grupalidade, então, se tornou um modo de funcionamento coletivo que faz constantemente perguntas sobre questões fundamentais para quem participa dela. E acredito que para jovens atuantes cênicos, esse modo grupalidade pode ser muito esclarecedor de caminhos, pois permite o levantamento dessas questões, que podem estar bastante relacionadas ao ofício da atuação cênica, mas que são perpassadas pelo modo como cada um enxerga a vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRIGHT, A.C., GERE, D. **Taken by surprise. A dance improvisation reader.** MIDDLETOWN, CONNECTICUT: Wesleyan University Press, 2003.

ALMEIDA JÚNIOR, J.S., KUDELA, I.D. **Léxico de Pedagogia do Teatro.** 1ed. SÃO PAULO: Ed. Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

ARAÚJO, A. O processo colaborativo como modo de criação, In: **Olhares/Processos coletivos. Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena**, n.1, 2009 p. 46-51.

\_\_\_\_\_. O processo colaborativo no Teatro de Vertigem, In: **Sala Preta**, 2006. v.6, p. 127-133.

BANNES, S. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance.** BOSTON: Houghton Mifflin Company, 1980.

BARBA, E. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral.** 2ed. Trad. Patrícia Alves. Brasília: Teatro Caleidoscópio, Ed. Dulcina, 2009.

BOGART, A. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro.** Trad. Anna Viana. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_, LANDAU, T. **The Viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition.** 1ED. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BRENNAN, T. **The transmission of affect.** Itaca and London: Cornell University, 2004.

BRITO, G. R. **De água e Sal: uma abordagem de criação em dança.** 2006. Dissertação (Mestrado em processos composicionais para cena) – INSTITUTO DE ARTES Universidade de Brasília, BRASÍLIA, 2006.

CARVALHO, E. O. Horizontalidade? A perspectiva da interação em *Aisthesis* e seus pontos de contato com a performance. **Revista Aspas**, vol.6, nº1, Programa de Pós-Graduação Artes Cênicas – USP, 2016.

CHACRA, S. **Natureza e sentido da improvisação teatral.** 1ED. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

CUESTA, J., SLOWIAK, J. **Jerzy Grotowski.** Trad. Julia Barros. SÃO PAULO: É Realizações Editora, 2013.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. RIO DE JANEIRO: Editora Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Espinosa: Filosofia prática.** Trad. Daniel Lins e Fabien Pascla Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon: Lógica da sensação.** Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

\_\_\_\_\_. **Conversações, 1972/1990.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, G., PARNET, C. **Diálogos**. trad. Eloisa Araujo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **O que é a Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3ªed. São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. vol.2. trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo. Editora 34, 2ªed, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. vol.5. trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiaifa. São Paulo: Editora 34, 1997/2012.

DIAS, K.S. **Obras em processo nas Artes Cênicas: Estudos dos diários de montagem da peça Nós do grupo Galpão/MG e Prática Aisthesis/DF**. 2020. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

DUENHA, M.L. **Presença e(m) relação: a potência de afetos no entre corpos**. Dissertação de mestrado em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

ESCÓSSIA, L. Individualização e informação em Gilbert Simondon. In: **Informática na Educação: teoria e prática**, Porto Alegre, v.15, n.1, p. 19-30, 2012.

ESCÓSSIA, L., KASTRUP, V. Conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade. In: **Psicologia em estudo**, Maringá, v.10, n.2, p.295-304, 2005.

FABIÃO, E. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, 8, 235-246. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>, 2008. Acesso em: 05/set/2018.

FÉRAL, J. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução J. Guinsburg [et al.] – 1ªed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2013.

FIADEIRO, J. **Composição em tempo real: anatomia de uma decisão**. Lisboa-Pt: Ghost Edições, 2017.

FLASZEN, L. **Grotowski e companhia: origens e legado**. Trad. Isa Etel Kopelman. SÃO PAULO: É Realizações Editora, 2015.

GUATTARI, F., ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis-RJ; Editora Vozes, 2013.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

JULLIEN, F. **Tratado da eficácia**. Trad, Alberto Pereira Diniz. Lisboa-PT: Editions Grasset & Fasquelle, 1996.

KAHN, F. **O Jardim: relatos e reflexões sobre o trabalho parateatral de Jerzy Grotowski de 1973 a 1985**. Trad. Priscilla Duarte. SÃO PAULO: É Realizações Editora, 2019.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. Aprendizagem, arte e invenção. Revista **Psicologia em estudo**. Maringá, vol.6, n.1, p.17-27, jan/jun. 2001.

\_\_\_\_\_. A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade. **Trama Interdisciplinar**, v.3 – n.1, 2012. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5000>>. Acesso em: 10 de maio de 2018.

\_\_\_\_\_. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Revista Psicologia & Sociedade**, v.16, n.3, pp 7-16, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n3/a02v16n3.pdf>> Acesso em: 12/04/2019.

\_\_\_\_\_. O lado de dentro da experiência: Atenção a si mesmo e produção de subjetividade numa oficina de cerâmica para pessoas com deficiência visual adquirida. **Psicologia, ciência e profissão**, v.28, n.1, Brasília, 2008. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932008000100014](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932008000100014)> Acesso em: 11/05/2018.

KASTRUP, V.; TEDESCO, S.; PASSOS, E. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: SULINA, 2015.

\_\_\_\_\_. (org). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Porto Alegre: Sulina, 2016.

KASTRUP, V.; SADE, C. Atenção a si: da auto-observação à autoprodução. **Estudos em psicologia**, 16(2), maio-agosto/2011, p.139-146. Disponível em: <[www.scielo.br/epsic](http://www.scielo.br/epsic)>. ACESSO EM: 17/07/2019

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo, n-1, 2ªed., 2017.

\_\_\_\_\_. **Potências do tempo**. Trad. Hortência Santos Lencastre, São Paulo, n-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. **As existências mínimas**. Trad. Hortência Santos Lencastre, São Paulo, n-1 edições, 2017.

LEAL, L. F. A. **Olhares em fluxo: movimentos oculares como recurso para favorecer o processo de presença cênica**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

LEHMANN, H.T. **Teatro pós dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

- MASSUMI, B. **The autonomy of affect**. Disponível em: <http://www.brianmassumi.com/textes/Autonomy%20of%20Affect.PDF>. Acesso em: 06/04/2019
- MEDEIROS, A. B. **Aisthesis: ética, educação e comunidades**. Chapecó – SC: Argos, 2005.
- NEGRI, A. **Espinosa subversivo e outros escritos**. Trad. Herivelto Pereira de Souza. 1ed Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- NOË, A. **Action in perception**. London, England: The MIT Press, Cambridge, Massachussets, 2004.
- PAIS, A. **Ritmos afetivos nas artes performativas**. Lisboa: Edições Colibri, 2018.
- PASSOS, E., KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PASSOS, E., KASTRUP, V. TEDESCO, S. (org). **Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum**. Vol.2. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PELBART, P. P. Elementos para uma cartografia da grupalidade. O Indivíduo, o Comum, a Comunidade, a Multidão. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Artes e Cultura Brasileiras**, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento544502/elementos-para-uma-cartografia-da-grupalidade-o-individuo-o-comum-a-comunidade-a-multidao-2010-sao-paulo-sp>>. ISBN:978-85-7979-060-7 Acesso em: 24 de Jul.2018.
- QUILICI, C. S. **O ator-performer e as poéticas de transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- RINALDI, M. Apontamentos sobre a técnica dos viewpoints em experimentação prática. **Rebento: Revista de Artes do espetáculo**, n.4, maio de 2013.
- ROLNIK, S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ed., Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.
- \_\_\_\_\_. Políticas do fluido, híbrido e flexível: evitando falsos problemas. In: **Rumos Itaú Cultural de Teatro 2010/2012, Encontros de pesquisa**. FABIÃO, E., SANTO, C., SOBRAL, S., (org). São Paulo, 2013.
- SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal. **Revista Novos Estudos**, edição 79, CEPBRAP, SP, nov.2007.
- SAFATLE, V. **O circuito dos afetos, corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2 ed. Ver. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SCHIMID, J. Contato Improvisação como uma arte de viver. **Revista Urdimento**, v.1, n.28, p. 302-322, trad. Bruno Garrote M., 2017.

SPINOZA, B. **Ética**. Trad. e notas Tadeu Tomaz. 3.ed., 2 reimp., Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

ZOURABICHVILI, F. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Trad. Luiz B.L. Orlandi. SÃO PAULO: Editora 34, 2016.

## ANEXO

**Carta Depoimento de Lupe Leal – participante da segunda turma de TEAC<sup>85</sup> e parceiro de pesquisa - 06.11.2019**

Participei de quatro encontros do TEAC até a data de hoje. Desde o primeiro percebi acendimento ou re-acendimento de uma atenção diferenciada que, sim, contribui para os demais processos de que participei entre os encontros, em outros ambientes. Essa atenção para mim está mais relacionada à diferença de como me conecto com o ambiente (pessoas, objetos). Ou seja, muda a capacidade (?) de produzir conexão. Sobretudo sinto que tenho conseguido incorporar a lógica do puxa empurra resiste aceita para várias das dimensões do meu trabalho de uma maneira que não tinha acontecido antes. Mesmo quando não estou presente na prática, pintam ideias e contaminações/inspirações a partir de leituras ou impressões dos outros colegas compartilhadas no grupo de WhatsApp. Nesse período estive perpassando a) apresentação em festivais como ator; b) apresentação em festivais como diretor; c) processo de montagem de um novo espetáculo em linguagem de bufão (absolutamente nova para mim); d) processo de condução de oficina e de experimentação/pesquisa. De cada um posso destacar aspectos que percebo como mudanças positivas pra mim. Vou indicar pela letra correspondente:

- a) Em uma dessas apresentações, logo no início da sessão senti insegurança em relação ao público, muito silencioso e um tanto quanto imóvel. Senti então um impulso de aumentar a minha expressividade, intensificar o gestual, ou seja, "empurrar" a minha força de modo mais manifesto para o público. Mas, de repente, no mesmo instante uma outra consciência (até mesmo contrária?) me atravessou e me lembrei do encontro TEAC em que tinha estado havia uma semana. Me lembrei como naquele encontro eu estava o tempo todo trabalhando no relaxamento do meu tônus e cultivando a escuta a partir desse relaxamento, tentando evitar empurrar a minha presença e meus impulsos racionais através da minha expressividade física. Então, ali naquele micro-momento da

---

<sup>85</sup> Lupe Leal esteve presente apenas em alguns encontros do TEAC 2019, mas acompanhou e acompanha, por longo período minhas inquietações investigativas sobre processos cênicos, tomando para si essas inquietações, como impulsionadoras de suas próprias pesquisas. Desse modo, ele já estava bastante familiarizado com a Prática *Aisthesis* por também ser integrante do Núcleo Experimental em Movimento, núcleo de pesquisa criado e conduzido por mim desde 2006, inicialmente como um Núcleo de formação paralela à companhia Basirah, e depois, como projeto de extensão e pesquisa da UnB, que hoje é conduzido por ele, neste meu período de afastamento para doutoramento. O N.E.M, juntamente com a companhia Basirah, também foi terreno de muitas experimentações de centelhas dessas ideias de forma aleatória e em fase muito germinal. Coloco aqui apenas trechos de seu relato.

apresentação, eu resolvi recuar-aceitar, e relaxei "por dentro" o tônus. Segui fazendo o meu trabalho na medida necessária. Sem alterar a modulação do meu puxa-empurra em relação ao público só porque me sentia inseguro de ele não estar gostando. O resultado desse meu recuo, em vez de avançar sobre o público, me parece ter sido muito positivo para o resto da apresentação e para o envolvimento da plateia com o material. Desde então tenho pensado mais conscientemente em como pode ser potente não empurrar demais a força sobre o público, e sim, pelo contrário, criar um espaço de recuo (puxar) em que o público possa experimentar as imagens e dinâmicas que assistem, e completá-las com sua própria energia. Ou seja, recuar/puxar nesse sentido seria como permitir deixar lacunas aqui e ali para que cada pessoa do público possa preencher da maneira que quiser/desejar.

- b) Essa mesma reflexão sobre as lacunas avançou quando estive mais recentemente no papel de diretor. Reencontrei as atrizes, após um ano sem fazer o espetáculo [...]. Trabalhei com elas durante cinco dias, em ensaios, o p.e.r.a. (pela minha perspectiva), incluindo depois o trabalho do texto. Pedi que a cada momento, em tudo que falassem e também na força do olhar, mesmo que não estivessem em contato (táctil) físico, internalizassem e continuassem a trabalhar (pequeninho, internamente) a modulação de forças do p.e.r.a. que em princípio estavam trabalhando fisicamente. [...] Quando foram para a esfera do texto (diálogo) e do olhar, o fato de estarem performando essa modulação de forças fez uma diferença impressionante, no meu ponto de vista, e foi capaz inclusive de produzir variações nos sentidos do texto, no ritmo, nos tempos (as pausas vinham preenchidas por uma intensidade ótima). Acho que o público também sentiu isso. Puxar, empurrar, resistir, aceitar para mim pode ser incorporado como um movimento interno, uma atenção diferenciada a essa modulação de forças internas que se expressam como gestos visíveis ao público. E assim, quando internalizamos essa dinâmica como impulsos, ela parece poder caber tranquilamente dentro de quaisquer maneiras de expressão...
- c) Recentemente, e após as quatro participações no TEAC, executei com minhas colegas a condução de um Encontro de Práticas Abertas EPA! com mais de 25 pessoas praticantes e não praticantes de teatro. Trabalhamos, como é usual na proposta do EPA!, um ambiente de criação livre, mas a pretexto de algum material/materialidade. Nesse caso eram certas danças tradicionais brasileiras, passos de dança e músicas que minhas colegas e eu selecionamos para a atividade. Após nos aquecermos e passarmos pelo

"muda" senti que uma nova atmosfera se instalou. Há bastante tempo (anos) compartilho o "muda" nos primeiros momentos das oficinas que conduzo e percebo que se abre um espaço de possibilidades que até então não estava presente. Sinto que ele rompe certas formas e formalidades com as quais trabalharíamos exclusivamente, ao longo da oficina, se não passássemos pelo "muda". Após o "muda", nesse último EPA!, passamos então aos passos de dança. Eu disse à minha colega que eu não achava compatível com nossa proposta "ensinar" passos de dança para as pessoas "copiarem" simplesmente. Tentei esboçar várias vezes a ideia de encontro livre, de ambiente propício à invenção, mas ela não entendeu minhas palavras. No entanto, confiou em mim e disse que eu poderia intervir enquanto compartilhasse os passos. Pedi então a ela que definisse as músicas e simplesmente dançasse as mesmas com os tais passos no meio do coletivo, sem fazer roda, nem forçar um foco. Então soltamos as músicas e, a partir da lógica do "muda", fui pedindo e incentivando de várias maneiras (sobretudo em performance eu mesmo) as pessoas a entrarem em uma dinâmica de "copiar" a L., mas ir "mudando" o que a L. fazia. Cópia e muda cópia e muda cópia e muda. Depois fui dizendo também algo que era trabalhado no NEM havia uns anos nos seguintes termos: cópia, vai transformando de acordo com a própria sensação/desejo/ideia e de vez em quando bate o olho lá na L., no meio do coletivo/da massa e volta na "origem" do que ela está propondo, depois transforma de novo e inventa, reinventa, joga fora, depois volta lá na origem etc. Etc etc. Para a L, eu pedi que se mantivesse nos tais passos originais que em princípio ela queria ensinar de maneira mais didática. Disse a ela que ela funcionaria como essa "origem" de energia, que ficasse ali no meio tranquila, dançando os tais passos, que era o passo formal, e que as pessoas iriam tomar essa energia para absorver e transformar e depois passar voltar a ela aqui e ali novamente. Vejo claramente uma dinâmica de p.e.r.a. nessa oscilação entre a origem e esse saltos inventivos... como resultado, passadas algumas músicas, para além daquelas que a L. separou para os passos de dança, já estávamos numa atmosfera de invenção imensamente frutífera do meu ponto de vista, onde pululavam textos, cenas, situações, danças coletivas, incorporação de objetos à cena, temas da realidade política do país (Angola), pequenos protagonismos, etc. Percebi, pelo feedback das pessoas diretamente a mim, após a prática, o encanto com uma possibilidade de encontro inventivo que os levou a lugares diferentes e menos quadradinhos no modo de fazer e conduzir. Alguns mencionaram que foi catártico, que foi uma sessão de cura... Várias pessoas me relataram a surpresa de perceber tamanha integração no coletivo. E eu particularmente atribuo fortemente essa potência a essa

atenção na dinâmica de presença vista através do p.e.r.a., como acionador da atmosfera de invenção. Mesmo sendo um p.e.r.a. não literalmente tátil, enfim, já uma apropriação do p.e.r.a. que particularmente enxergo, mas se mantém como oscilação de forças no mesmo sentido mas para outros modos de praticá-lo.

Obs. Acho importante mencionar que essa atenção específica à dinâmica do p.e.r.a., coisa que acho que pratico intuitivamente há bastante tempo, está agora mais enfatizada pela prática. Também me trouxe a sensação de benefícios em discussões e reuniões que tive com o grupo anfitrião, ou em entrevistas que conduzi durante a gravação de um minidocumentário que produzimos no contexto da circulação desse espetáculo. Parece, portanto, estar me ajudando a exercitar a minha "escuta" e conexão também no social, no cotidiano. Contribuindo para o apaziguamento da ansiedade de agir/fazer no cotidiano, nas atividades mais simples... afinal, todo contato com as coisas do mundo pode ser visto através de uma dinâmica de p.e.r.a. Valorizo essa consciência. Espero poder amadurecer e internalizá-la cada vez mais.