

# **DISPOSITIVOS DE COMOÇÃO EM OBRAS DO ATELIÊ 23**

Taciano Araripe Soares (Universidade Federal da Bahia –UFBA)<sup>1</sup>

## **RESUMO**

Este artigo, como parte da pesquisa de doutorado (Soares, 2021) que desenvolvi na Universidade Federal da Bahia, utiliza da análise de três obras do grupo amazonense Ateliê 23 para apresentar o uso de dispositivos de dor e violência pelo grupo, chamados de dispositivos de comoção, como metodologia de construção dos espetáculos, com a pretensão de elaborar novas relações com o espectador, imbuído do conceito como a condição precária da vida intencionando à construção de empatia como reconhecimento de si no outro. A pesquisa, dessa forma, tende a concluir que o uso do documento vivo em cena, reverbera na percepção da consciência e dialoga com o poder da comoção que a arte possui, como ato político de existência e sobrevivência de uma comunidade.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Espectador, presença, empatia, teatro biográfico, precariedade.

## **ABSTRACT**

This article, as part of the doctoral research I developed at the Federal University of Bahia, uses the analysis of three works by the Amazonian group Ateliê 23 to present the group's use of pain and violence devices, called shock devices, as a methodology for construction of the shows, with the intention of developing new relationships with the spectator, imbued with the concept as the precarious condition of life, intending to build empathy as recognition of oneself in the other. The research, therefore, tends to conclude that the use of the live document on stage reverberates in the perception of consciousness and dialogues with the power of commotion that art has, as a political act of existence and survival of a community.

## **KEYWORDS**

Spectator, presence, empathy, biographical theater, precariousness.

---

<sup>1</sup>Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, sob orientação da Profa. Dra. Deolinda Vilhena. Esta pesquisa contou com o financiamento da FAPESB/BA. Ator, diretor e produtor cultural Diretor do Ateliê 23, com atuação em Manaus/AM. [tacianosoaes@hotmail.com](mailto:tacianosoaes@hotmail.com)

Nossas emoções são contagiosas. Atores e atrizes são emissores emocionais. O trabalho do artista de teatro versa sobre a capacidade indutiva de promover sensações, afetos e emoções no outro, desde a antiguidade até os dias atuais. Quais emoções, como elas se dão e, principalmente, os objetivos pretendidos com o movimento artístico instaurado são o que chamamos de escolas, linguagens, referências e modelos de atuação.

O diálogo proposto aqui escolheu recortar a possibilidade de acontecimento do teatro feito pelo grupo Ateliê 23, em Manaus/AM, nas intencionalidades de sua poética, a partir de três espetáculos: *Persona* (2015), *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* (2017) e *Helena* (2018). A partir de uma breve apresentação das obras, poderemos considerar os movimentos que intitulamos de dispositivos de comoção como exercício empático que o grupo tem se orientado na construção de diálogos afetivos com o espectador.

### ***PERSONA(2015)***

Em 2014 entrei em contato com a Jazmín García Sahticq<sup>2</sup> e seu projeto chamado *Red Transportate* que propunha protagonizar homens e mulheres *trans* postos em cena, como não-atores e não-atrizes, em um processo que vai além de uma prática pedagógica, mas que entende a emancipação destas que são, muitas vezes, vistas como corpos precários, a partir da noção que Butler (2015) nos traz. No entanto, não foi o que pôde ser realizado. Tampouco a presença dela na codireção, comigo, como havíamos pensado. Ausência de financiamento para este importante intercâmbio acabaram por prejudicar o andamento deste processo

O nascimento do processo de composição da obra é marcado pelo encontro com os homens e mulheres *trans* da cidade de Manaus/AM que, após um primeiro chamado nas redes sociais, se apresentaram, nos colocando inevitavelmente em lugar de testemunhas oculares, como diz Lejeune (2014, p. 21) destes depoimentos para a criação do espetáculo posteriormente. A substituição do narrador original por esse atuante que versará por uma nova estrutura do “eu” na cena, leva à criação dos efeitos

---

<sup>2</sup>No primeiro momento o processo pretendia desenvolver a construção dramaturgica em consonância com o levante da obra, sendo esta função assumida pela dramaturga e diretora Jazmín Garcia Sahticq, figura importantíssima no cenário latino-americano e argentino, em especial, pelos anos de dedicação, pesquisa e construção artística que desenvolve em projetos solo e dentro da Cia. Sapucay, sob sua direção.

de presença sobre o espectador, por exemplo, e isso nos parecia ser o objetivo naquele momento.

A partir disso, foi interessante observar uma espécie de pacto de confiabilidade expressado entre aquelas pessoas que oportunamente abriram suas memórias para estas testemunhas de suas vidas, assim como o espectador, ao assistir a obra, também desenvolve essa devoção de credibilidade sobre a figura originária do discurso que está sendo encenada na sua frente. É o que o Lejeune (ibid p. 27) afirma quando diz que “o leitor (espectador) não irá verificar e é possível que não saiba quem é aquela pessoa (autor da história) [...] há uma credibilidade atribuída a esse contrato social”.

O primeiro mês de trabalho foi de compilação de pesquisas relacionadas sobre o teatro contemporâneo, corpo do ator, composição da personagem (que era algo que ainda pairava sobre o grupo naquele momento de criação), transexualidade, disforia, entre outros. No mês seguinte começamos a experimentar a imersão na composição das personas, de forma física e psicológica, além dos desenhos de cena, a partir de jogos de criação. Nesse mês o “confronto” foi estabelecido de maneira mais concreta. Este se deu a partir do momento em que os atores se depararam com a transfobia como algo que os incomodava e os mobilizava para uma tomada de atitude. Uma pista dos dispositivos de comoção começava a despontar.

No último mês, as experimentações das visualidades pelos figurinos, maquiagem e iluminação foram outros elementos de confluência para o diálogo com as demais narrativas do espetáculo. Certamente não estamos falando de uma obra teatral linear e com meios pré-estabelecidos de construção do discurso. Pelo contrário, há muita coisa a ser dita e de diversas formas e elas estão, cada vez mais, encontrando as medidas de suas coexistências na montagem.

O *Persona* configurou-se, assim, como uma primeira voz que necessitou acontecer porque era um momento de sensibilização da realidade vivida pelos homens e pelas mulheres trans entrevistados pelo processo, antes de falarmos das conquistas e os pontos de relevância na luta da igualdade de gênero na sociedade, a partir da ótica da poética do grupo. A emancipação de um discurso com vistas à aproximação com o outro sempre mediando o processo criativo.

A montagem desenvolveu o processo de construção dramatúrgica em consonância com o levante da obra, a partir de dois momentos necessários para que se esgotasse o uso das vozes necessárias para o tema da transexualidade como partido artístico de construção. Um mergulho na pesquisa individual/coletiva para a montagem do trabalho

que buscava como linguagem motriz e um movimento de releituras a partir do exercício de narrar vidas reais em cena. Apoiamo-nos no que diz Bourriaud (2009, p. 79), “pois a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção”.

O projeto então se pautava nas leituras sensíveis, entendidas como nossos projetos poéticos acerca de quatro transexuais da cidade de Manaus-AM consubstanciados em material de trabalho/inspiração para a construção da obra, que não pretendeu se tornar um documentário, mas aproveitar-se da vida real como possibilidade de transformação do outro a partir do ficcional, recriado no palco do teatro, como “sintomas da necessidade de encontrar experiências ‘verdadeiras’, ‘reais’, colhidas em práticas extra cênicas e vivenciadas na exposição imediata do performer diante do espectador”, como contribui Cornago (2009, p. 100).

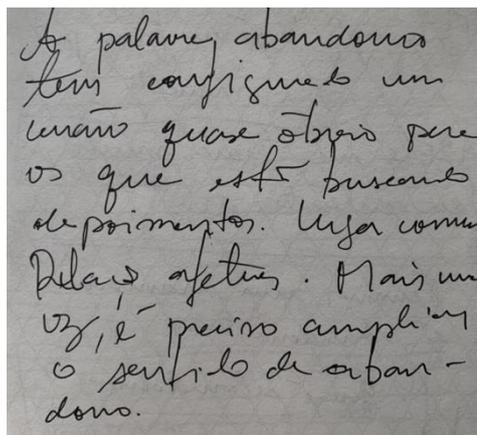
### ***SOBRE A ADORÁVEL SENSAÇÃO DE SERMOS INÚTEIS (2017)***

Chegamos na sala de ensaio. 6 de fevereiro de 2017. Permeados por tantas vontades, inspirações, desejos, afetações e medos, muitos medos. A montagem, que durou 5 meses, se deu também dentro do ambiente acadêmico, no meu último ano da graduação em Bacharelado em Teatro, pela Universidade do Estado do Amazonas (a ordem cronológica da minha formação em teatro e gestão cultural – áreas que atuo – é um caso à parte) e com a orientação da professora doutora Vanja Poty.

Desde o primeiro momento a compreensão que a diversidade dos argumentos que motivavam o trabalho, assim como o que vimos a partir dos depoimentos obtidos nos exercícios dramaturgicos que foram realizados, nos impelia pensar a construção narrativa do espetáculo a partir da consciência da fragilidade e fragmentação.

Aliás, é nesse contexto que vislumbramos, novamente, a multi-estabilidade perceptiva de Fischer-Lichte (2019, p. 354) que hoje compreendo como uma orientação que intuitivamente nos norteava no desafio de equilibrar as forças propulsoras da criação, a partir dos três eixos provocativos da dramaturgia enquanto em uma segunda camada o exercício também se pautava na oscilação entre estado de presença e estado de atuação, que aos poucos vamos verificar no processo de criação.

A palavra abandono tem configurado um cenário quase óbvio para os que estão buscando depoimentos. Lugar comum. Relações afetivas. Mais uma vez, é preciso ampliar o sentido de abandono.



A palavra abandono  
tem configurado um  
cenário quase óbvio para  
os que estão buscando  
depoimentos. Lugar comum.  
Relações afetivas. Mais um  
vez, é preciso ampliar  
o sentido de aban-  
dono.

Imagem 1: Trecho do caderno de direção

Com isso, as palavras que mais apareceram nesta fase do processo foram: autoabandono, relacionamento abusivo, codependência emocional, biodrama, tecnologias, relações líquidas, depressão, identidade, autonomia, consciência, percepção, felicidade. Esse era o estágio de atravessamento dos artistas que iniciavam as experimentações de cena na casa-sede do grupo, ocupando os espaços e criando a partir de improvisações mediadas pela direção ou por alguma outra forma de provocação que os mesmos traziam para a sala de ensaio.

“Claro!!! Somos sobreviventes, vivendo em escombros, buscando poesia para continuar”, foi o que vibrei dia 22 de fevereiro de 2017, referindo-me a uma espécie de “descoberta” do mote da cena do *Inúteis*. A partir desse momento, a necessidade em materializar os escombros deu um direcionamento fundamental para a aparição da obra. O andar térreo da sede do grupo que abrigava três salas (o escritório do grupo, sala de figurino e depósito de materiais) e ainda um pequeno ambiente de convivência teria suas paredes demolidas para que, ao utilizar dos próprios destroços, inseríssemos literalmente o ator e o futuro espectador nessa habitação inóspita que tanto nos provocava angústia, mas que serviria fortemente como metáfora de tudo aquilo que nos permeava.



Imagem 2: Escombros das paredes que deram lugar ao cenário-instalação do espetáculo<sup>3</sup>

Dessa forma os 30 lugares que a sala de espetáculo passou a ter, devido a dimensão que o cenário ocupava, acabaram por manter-se em duas fileiras frontais à cena. Se por um lado perdíamos a oportunidade de galgar mais um degrau nesse interesse de mobilização dos sentidos do outro, por outro sabíamos que a simples presença naquele ambiente seria capaz de deslocar sentidos capazes de estabelecer adesão suficiente para o acontecimento do teatro que estávamos propondo.

O último dia anotado no caderno foi 19 de abril porque, segundo o que registrei naquele dia, depois era impossível anotar e acompanhar os ensaios, visto que o acontecimento de cada dia de encontro com os atores, atrizes e demais artistas da equipe se intensificava, ao passo que a relação com os escombros era naquele momento materializada e sendo verticalizada cada vez mais, na medida do possível.

Construímos a última cena do espetáculo que tinha total sentido com o desejo do coletivo de refletir sobre as ruínas afetivas, desde o primeiro experimento em 2015, inclusive na perspectiva artística. A cena se dava quando o ator Jean Palladino interrompia a ação cênica que se desenrolava porque estava carregando um pedaço de concreto muito pesado e reclamava por ajuda. Os quatro artistas se uniam no exercício de dividir o peso, carregando o objeto, que de fato pesava muito e os colocava em um estado de afetação física real, de cansaço, machucados, impossibilidade de continuar.

A cena naturalmente atingia os afetos dos espectadores que percebiam que o código estava aberto e o acontecimento punha em liminaridade o estado de atuação e a

---

<sup>3</sup>Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Fabiele Vieira

capacidade física de continuar de cada ator/atriz continuar a cena. Aos poucos, um a um desistiam deixando Jean sozinho, que em um expurgo derrubava o concreto sobre o monte de escombros. A cena deixou de ser a última do espetáculo para que a força de Giorgina, uma senhora que narrava a forma pela qual fora abandonada no asilo em que mora, metáfora maior do *Inúteis*, em sua presença acalentadora e dolorosa ao mesmo tempo, nos anunciasse que o fim chegara, para ela e para o vínculo que o espetáculo construía.

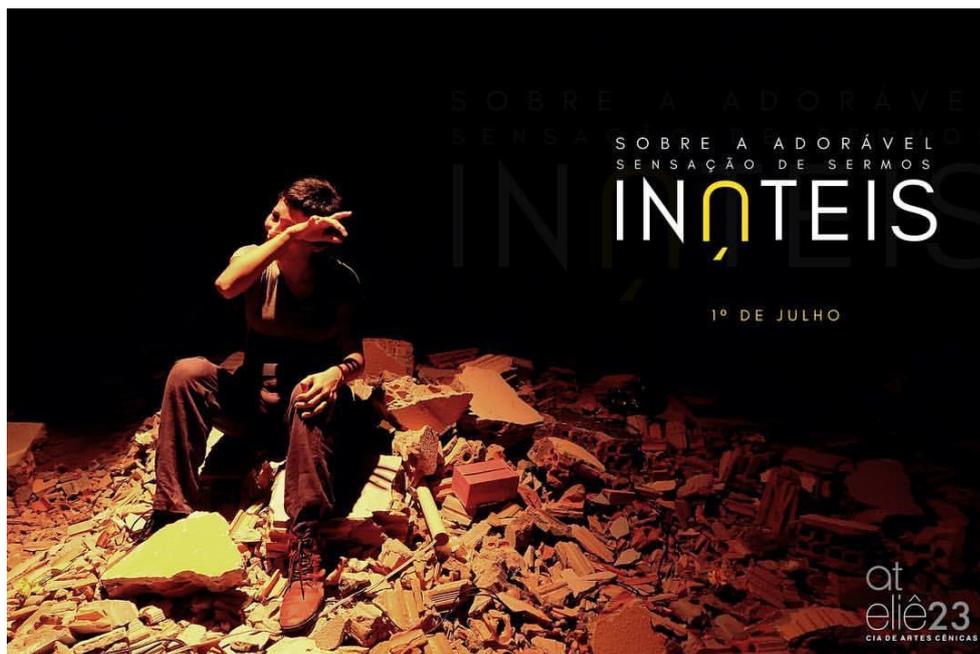


Imagem 3: Flyer com o anúncio da estreia do espetáculo<sup>4</sup>

### ***HELENA* (2018)**

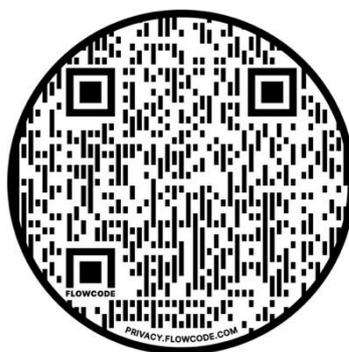
Agosto a novembro de 2018, o contexto de criação de Helena se dava da seguinte forma: vinculado a uma disciplina que naquele momento eu ministrara no curso de Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, orientando o ator Daniel Braz que participava do elenco da obra e era também o iluminador responsável, *Helena* foi planejado para ser a montagem que acompanharia a escrita da minha tese, se houvesse a possibilidade de apresentá-la no encerramento do curso de doutorado, em um mundo sem pandemia. O processo havia sido selecionado, em virtude do aniversário de 5 anos do Ateliê 23, para receber apoio financeiro do SESC Amazonas através do Projeto de Residência em Artes Cênicas, que estava na segunda edição e previa a criação de obras a partir da troca entre artistas de diferentes origens na cidade de

---

<sup>4</sup>Fonte: Acervo do grupo / Designer: Eric Lima/Crédito da fotografia: Fabiele Vieira

Manaus e, por fim, eu estava àquela época na função de Secretário Executivo de Cultura do Amazonas, o que fora um desafio à parte, visto que a minha energia criativa precisava lidar com uma rotina extremamente desgastante e sóbria, diferente daquela que era preciso ser convocada nas noites dos ensaios diários na sede do grupo.

Embora o contexto parecesse ser capaz de deslocar os movimentos criativos, eles se tornaram o caos necessário à criação. Ir para a sala de ensaio (mesmo que às vezes eu não tivesse certeza se conseguiria cumprir o horário de início conforme o combinado) era, com muita clareza de espírito, ir ao encontro da minha mãe e das memórias que me construíram como ser humano e artista. Convidamos Helena, minha mãe, a estar conosco e compartilhar sua história. Aqui efetivamente o processo iniciava. A propósito, se desejarem assistir à entrevista, basta apontar a câmera do celular para o



QR CODE abaixo:

Imagem 4: QR CODE contendo a entrevista com Helena

Mais do que ouvir da boca dela, protagonista de sua história, os relatos que muitas vezes eu compartilhara com o grupo de forma despreziosa, estávamos todos interessados no acontecimento vivo da vida que se apresentava aos nossos olhos: vê-la passear pelas memórias e como seu corpo respondia ao passo que os episódios biográficos ganhavam forma em sua mente. Essa forma de observação fora a mesma que utilizamos quando da criação do *Persona*, em que a maneira pela qual as mulheres e homens trans nos compartilhavam seus depoimentos, era a forma com a qual eles e elas se apresentavam que nos nutriam também da perspectiva poética de transmutação da vida como inspiração e a vida como recriação no palco do teatro.

Assim como na peça que assumia o caráter narrativo não-cronológico, assim o faremos aqui. E com isso quero trazer uma estratégia de cena utilizada e que se vincula a essa transposição da vida vivida para a vida recriada. Enquanto Helena nos contava do

dia em que seu ex-marido, o mestre de capoeira chamado de Vermelho, morreu em decorrência do terceiro AVC (acidente vascular cerebral) que sofrera, após 7 anos em que ela cuidou dele e das consequências que o imobilizavam em grande parte do corpo, incluindo a fala, a mesma trava uma luta contra a possibilidade de chorar em público (o que ela evita ao máximo), mas em um rompante físico cede e leva sua mão ao rosto, ao que diz: Tu sabe que eu não gosto de falar disso! (olhando para mim, agora como filho e não mais o artista que a entrevista).

Essa cena, no espetáculo *Helena*, é feita por mim, enquanto ator, narrando e buscando reproduzir da maneira mais aproximada possível os caminhos melódicos da fala dela, pequenos trejeitos que a localizam com suas subjetividades e a repetição do que eu acabara de descrever a quem lê sobre o que acontecera no depoimento. O espectador não necessariamente tem a noção de discernimento sobre o que na cena do espetáculo é real ou não e, ainda, o que se pauta na forma como as coisas efetivamente se deram, porém ter a minha presença que inevitavelmente carrego um elo afetivo com a imagem que tenho sobre a Helena enquanto minha mãe e o exercício de ler seus movimentos e ações, agora em uma ficcionalização dos afetos expressados ganha contornos simbólicos que contribuíram fortemente para a aparição de uma cena que, como o grupo desejava, borra fronteiras e comunica em outras percepções de sentido e



presença.

Imagem 5: Cena “Vermelho” do espetáculo *Helena*<sup>5</sup>

A Helena, construída pelo Ateliê 23, era apresentada a partir de características específicas de sua vida como estratégia de mostrar que ela era real, carne e osso, com dores e amores e isso a fazia humana, com limites reconhecíveis e ao mesmo tempo grandiosos no exercício de sua formação como mulher, acima de tudo, mas também como professora, como mãe, como pessoa de fé e como pessoa que aproveitou as oportunidades que a vida lhe deu.

Essa escolha do discurso direto, às vezes narrado, às vezes encenado, imprimia um caráter que, ao mesmo tempo que assumia o acordo do pacto biográfico, não necessitava aprofundar-se em detalhes e pormenores que eram o pavor que minha mãe aparentava ter e motivo pelo qual precisou de um tempo longo para aceitar a ideia de um espetáculo a partir de sua vida.

Portanto, o espectador experimenta múltiplas posturas não apenas de uma representação para outra, de uma forma para outra, mas dentro de uma representação. Ele pode experimentar o retorno da cena como um quadro, mas também sua própria capacidade de enquadrar uma cena, para definir um espaço de alteridade, ou a reabilitação do teatral e dramático que estavam ausentes dos palcos. Construir, inventar, fazer emergir a cena se torna um dos elementos das poéticas cênicas contemporâneas. (BOISSON, FERNANDEZ, VAUTRIN, 2021, p. 204) (tradução nossa)

A obra assumidamente compreende os caminhos míticos como inspiradores para a narrativa da vida de Helena, porque neles encontram traços que a tragédia oportuniza e pelos quais opera um conjunto de ações em favor do acolhimento do suplício que a ela nos reportamos. A tragédia atualizada, como trazemos aqui constrói diálogos sobre as vidas precárias, neste conceito tão caro à poética do grupo. A ampliação da noção de empatia em favor da capacidade da arte de provocação e sensações físicas que convocam o espectador a um olhar humanitário sobre o que se apresenta.

É verdade que, assim como o sofrimento se agravou rapidamente, de maneira geral, também se agravou a nossa sensibilidade em relação a ele. A mais sangrenta das épocas foi também a mais humanitária. Esse humanitarismo não é só de “fachada”, embora, sem dúvida, também o seja; é também porque um humanismo e um individualismo, fontes dessa destrutividade, também podem mostrar um genuíno respeito à vida humana. (EAGLETON, 2013, p. 284)

Ou seja, o desejo da obra não está apenas na apresentação dos aspectos trágicos existentes em uma perspectiva da vida de Helena como acontecimento, mas ao

---

<sup>5</sup>Fonte: Acervo do grupo/Crédito: Larissa Martins

contrário, a apresentação de sua forma natural de lidar com as questões que o acaso lhe apresentou e o modo como seus erros a construíram. Cenas como as amigas que a convidam para beber ou modo como ela foi contratada pela Prefeitura, com um “cartão” que ganhara do prefeito de Manaus à época ou sua relação com as demais colegas de trabalho, são o contraponto destes desenhos dramáticos da peça.

## DISPOSITIVOS DE COMOÇÃO

É isso que acontece à noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal. Não estou mais entricheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilarem, à distância, os perfis dos objetos. A noite é sem perfis, toca-me ela mesma [...] Até mesmo gritos ou uma luz distante só a povoam vagamente, é inteira ela que se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfícies, sem distância dela a mim. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 380-381).

O espetáculo começa. As luzes, se não estão apagadas, sugerem uma espécie de neutralidade, um ponto de partida que direta ou indiretamente anuncia que as regras do jogo não são as mesmas da vida cotidiana e que estamos agora adentrando um outro estado de conexão. Sentimo-nos suspensos em nossas cadeiras, bancos, poltronas, almofadas. Antes mesmo do momento zero de início do acontecimento teatral, o corpo inicia um novo estado perceptivo das coisas e, como dissemos, a qualquer mínima provocação, o olhar passa a buscar na exterioridade os primeiros passos dessa nova relação que se estabelece.

“O que nos vincula eticamente à alteridade, ao outro?” Embora me alcance com totalidade, essa pergunta feita recorrentemente por Butler (2011; 2015) é a síntese da investigação que temos construído nos últimos anos. Afinal de contas, para além de todos os mecanismos de afeto, sentimento, empatia, o que nos condiciona a esse estado predisposto à possibilidade de me colocar no lugar do outro ou mesmo **olhar** para outras e novas perspectivas? As próximas linhas, parágrafos e páginas se tornarão, podem ter certeza, um exercício de comunicar-lhes a intenção do trabalho do Ateliê 23 a partir das três obras que temos investigado, em favor de um teatro que anseia transformar o olhar do outro por uma sociedade mais humanizada.

Mas como o pensamento sobre um dispositivo se organiza como material de trabalho nestas nossas considerações? Em primeiro lugar seria preciso entender a ideia do dispositivo, antes, como as relações que condicionam o limiar entre o jogo de poder

das redes em que coexistimos a fim de estabelecer limites no saber, como estratégia de dominação.

O que Agambem (2009) nos proporciona em suas considerações sobre o conceito de dispositivo se ampara, preponderantemente, na visualização da rede que se estabelece entre os indivíduos, mais especificamente no resultado do cruzamento entre as relações de poder e as relações do saber, uma “dialética entre liberdade e coerção” (ibid, p. 31).

Ao mesmo tempo um dispositivo faz frente a um conjunto de práticas exercidas por determinada instituição com um objetivo bastante enfático: a necessidade da urgência e de um efeito mais ou menos imediato sobre o outro.

Dispositivo passa a ser qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Dividindo todo o existente em duas grandes categorias, os viventes e os dispositivos. (ibid, p. 12-13).

Foucault (1979) traz algumas considerações sobre seu pensamento acerca do dispositivo e, com isso, nos convida a pensar acerca do seu uso – ou o sentido de sua existência por muito tempo – como função estratégica dominante. O dispositivo se apresenta como um discurso pautado em corpos e/ou em instituições. Mais especificamente ele fala que podemos encontrar modelos de dispositivos em “discursos, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, filosóficos, morais, filantrópicos.” (ibid, p. 244).

Sendo esses os elementos em que a rede que forma o dispositivo se conecta no seu estabelecimento, é preciso entender que o mesmo como função disciplinar representa o discurso ou programa institucional ou, ainda, a formação de novos campos de racionalidade sobre determinadas práticas.

Foucault (apud Agambem, 2009, p. 46) mostrou como, numa sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, a criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo de seu assujeitamento. Isto é, o dispositivo é, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações, e somente enquanto tal é também uma máquina de dominação.

A partir da compreensão do dispositivo como essas relações de força que promovem, por sua natureza, a afetação por determinados tipos de saber que o

sustentam e que são sustentados por ele que pensamos: sob qual perspectiva essa construção pode ser apreendida pelos teatros do real na produção de novos sentidos no espectador, como estratégia de geração de outros acoplamentos afetivos?

O pensamento sobre a condição precária da vida, e esta sendo posta no palco como material de discurso poético, nos mobiliza a algumas reflexões: como pensar estratégias de, coletivamente, assumirmos a responsabilidade pela minimização dessas condições precárias? Como construir ações que gerem a preservação da vida? Quais as condições para que esse corpo possa, ao depender de outros a fim garantir sua sobrevivência, existir enquanto vida?

Uma nova palavra acabou sendo cunhada para descrever o processo de produção de indivíduos autossuficientes: responsabilização. [...] Termo desenvolvido para se referir ao processo pelo qual os cidadãos são tornados individualmente responsáveis por tarefas até então delegadas ao Estado. O processo de responsabilização está associado a políticas neoliberais, onde o Estado vem retirando de si e transferindo a responsabilidade para os sujeitos. (BUTLER, 2015, p. 60)

O estado em que nos encontramos nos impele refletir sobre essa responsabilização global. Isso, de antemão, nos coloca frente ao exercício de alteridade sobre aquilo que não necessariamente eu (me) reconheço. Ora, a neurociência tem nos demonstrado fatores neurofisiológicos que são fundamentais, como pesquisadores do teatro, para compreender os modelos de encontro que estamos desenvolvendo em nossas experiências biográficas e documentais.

No entanto, como pensar esse mesmo exercício de alteridade, em realidades que não respondem aos estímulos de reconhecimento e identificação? Quando eu me conecto com o outro, isso pode falar muito mais sobre mim do que exatamente sobre o outro. Determinados temas tratados em espetáculos aproximam aqueles que (se) veem em um espaço de sensibilização afetiva. O espectador é convocado a “completar a obra” (Meyerhold, 2012) através de um “comum compartilhado” (Rancière, 2009), e essa coabitação de percepções e afetos é, também, um modelo de mobilização que nos interessa pensar, enquanto grupo, considerando a forma com que nossas obras são construídas e compartilhadas.

Por outro lado, essa responsabilização de corpos em favor da manutenção da vida convoca a formação de um coletivo que ainda não comentamos a respeito, mas que pode implicar na reprodução de modelos hierárquicos que se autodeterminam como capazes de promover essa comoção empática.

Aqueles de nós que se entendem como respondendo a uma reivindicação ética para salvar a vida, mesmo para proteger a vida, podemos nos encontrar assinando uma hierarquia social em que, por razões ostensivamente morais, os vulneráveis são distintos dos paternalisticamente poderosos. É claro que é possível afirmar que tal distinção é descritivamente verdadeira, mas quando se torna base de uma reflexão moral, então uma hierarquia social recebe uma moral racionalização e o raciocínio moral é contraposto à norma aspiracional de uma condição de igualdade compartilhada ou recíproca. Seria estranho, se não totalmente paradoxal, se uma política baseada na vulnerabilidade acabasse por fortalecer hierarquias que mais urgentemente precisam ser desmontadas. (BUTLER, 2020, p. 71)

Nessa perspectiva, o que nos orienta para não incidirmos nessa ingênua e turva visão salvacionista a que a autora nos chama atenção é o reconhecimento do papel e da forma com que nós, enquanto artistas, estamos sendo vistos, condicionados e percebidos na sociedade atual. Ademais, é pela ótica daquilo que nos conecta como corpos precários que somos: mulheres, negras, negros, LGBT's, pobres, estudantes, pesquisadores e pesquisadoras nortistas... E é a partir disso que convocamos vozes outras a estarem juntas e juntos na composição das obras. Ou seja, o reconhecimento mútuo de nossas precariedades é o recorte que fazemos para o estabelecimento de um diálogo poético.

Quais vidas são dignas de serem passíveis de luto e quais não são? Se somos todos construídos por dispositivos nas diversas instituições que se engendram à ideia da formação da sociedade, quem seria o responsável por essa mediação daquilo que é mais ou menos digno da minha atenção empática? A utilização do rosto, na perspectiva filosófica, como meio de produção de sentidos no espectador tem sido usada para acolher e para fazer acepção de vidas. Um exemplo da guerra: quantos são mortos em nome de novas democracias? Quem são os heróis? Quem são os “bandidos”? É possível matar em nome de um bem maior? Por que essas pessoas que morrem nessas circunstâncias não exigem de nós empatia sobre seu luto?

Por trás disso, o que percebemos é que há um intenso desejo de “limitar o poder de comoção” (Butler, 2015, p. 67), e é contra isso que lutamos. A comoção, como um impulso moral, é questão referente à nossa capacidade interpretativa das situações. Limitar ou mesmo inibir nossa capacidade de acessá-la exige um esforço coercitivo de manipulação dos poderes sociais. A comoção gera questionamentos sobre os modos de opressão e isso desestabiliza o poder dominante.

O fragmento testemunhal em cena é um dispositivo para a publicização de uma nova vida que nasce para o espectador. Ela passa a existir a partir daquele momento. O encontro empático ativa biológica e simbolicamente o estado de alteridade. A produção

de efeitos de comoção atravessa o outro para além do encontro teatral. Uma atitude política é renovada.

Ao intensificar os referidos estados, o espetáculo promove um movimento de comoção que se define por uma reciprocidade de afetos pré-determinada, com implicações sobre a ressonância afetiva do público. Este amplia e intensifica afetos que lhe são induzidos e não emergem de uma possibilidade aberta à imprevisibilidade vulnerável do encontro entre os espectadores e a obra. Não é a inquietude, a tensão ou a ansiedade que fragilizam o fazer conjunto da comoção, mas o fato de serem estados afetivos que decorrem de um plano estético e que constituem os efeitos pretendidos pelo espetáculo. Neste sentido, o espaço aberto à reciprocidade da ressonância afetiva do público é restrito. (PAIS, 2018, p. 193)

O processo em que a comoção se estabelece, sobretudo como um modelo de dispositivo posto pela obra de arte, de alguma forma, não é automático, naturalmente. Ele requer um percurso de aproximação e inclusão desses corpos em uma esfera sensível capaz de estimular os pontos de conexão afetiva. É um exercício contínuo que, com relação aos trabalhos que o Ateliê 23 vem construindo, se dá de forma continuada nas apresentações e temporadas e sempre está passível de alterações, reformulações, de maneira a encontrar condições para que aconteça de forma intensa e orgânica, na medida do possível. Apreendemos isso a partir da construção de um ideal, por exemplo, daqueles que frequentam o espaço do grupo e eventualmente assistem às obras que produzimos, que em seus relatos espontâneos localizam o discurso de cena do grupo pautado nesse espaço de convite à alteridade das “vidas reais” que protagonizam nossas construções poéticas. Como dito antes: é um exercício, mas que tem nos apontado para a eficiência desse modelo estratégico.

A comoção depende de apoios sociais para o sentir: só conseguimos sentir alguma coisa em relação a uma perda perceptível, que depende de estruturas sociais de percepção e só podemos sentir comoção e reivindicá-la como nossa com a condição de que já estejamos inscritos em um circuito de comoção social. [...] Para reconhecer a precariedade de uma outra vida, os sentidos precisam estar operantes, o que significa que deve ser travada uma luta contra as forças que procuram regular a comoção de formas diferenciadas. É só desafiando a mídia dominante que determinados tipos de vida podem se tornar visíveis ou reconhecíveis em sua precariedade. (BUTLER, 2015, p. 82-83)

Não há, certamente, um modelo de condução poética que assegure o alcance das manifestações empáticas e de comoção que tanto pautamos nossas narrativas. No entanto, o que temos e sobre o qual nos debruçaremos a partir de agora diz a respeito às escolhas que o Ateliê 23 realizou, sobretudo nas obras *Persona*, *Sobre a adorável*

*sensação de sermos inúteis e Helena*, junto àqueles e àquelas que estiveram e presenciaram as provocações que o grupo realizara.

Os modelos de trabalho que temos desenvolvido e que correspondem, de algum modo, à uma identidade poética do grupo, percebo, se pautam em materiais que utilizam da dor e da violência percebida primeiramente nos depoentes das obras, e que orientam os vetores de comunicação com o espectador, nesse exercício de mediação que as obras se tornam, entre o sujeito percipiente e as vidas precárias convocadas no palco.

### **Dispositivos de dor e violência**

Os efeitos catárticos da obra na recepção, em distintas perspectivas, podem ser vistos nos discursos de Féral (2016), Meyerhold (2012), Zumthor (2018) entre outros, a respeito do alcance do espectador a partir de suas emoções e percepções tomadas como um avalanche que engloba e o insere na dinâmica do espetáculo. Além disso, é possível que ainda tenhamos deixado algum lastro que não suscite a diferença do acontecimento catártico, na perspectiva do que Aristóteles nos mostrou, e esclareça a ideia de comoção que melhor responda ao que o grupo tem desejado.

Para isso, trazemos o que Pavis (2011, p. 40) nos lembra sobre a catarse, como finalidade e consequência das tragédias promovendo emoções purgativas, ou seja, inscritas como expurgo/purificação das sujeiras internas que o homem carrega consigo. Isso construído a partir da ilusão cênica que opera sobre efeitos de identificação e prazer estético dos indivíduos. A crítica à catarse, por sua vez, vem de Rousseau, quando diz que ela se trata de uma emoção passageira e que não dura mais que a ilusão que a produziu.

Objetivamente nos interessa dizer que o conceito de catarse que fortemente influenciou o conceito de experiência estética tem sua inscrição em uma base que diferencia do que pretendemos ao nomear nossas intenções artísticas como comoção. Como já dissemos, o interesse em que se pauta nosso movimento criador está em um ato político de existência e insistência em – uma vez reconhecida nossa condição precária de vida – estimular o outro em favor de uma ação, uma tomada de atitude que reverbere na vida íntima de cada espectador. Já sabemos, também, que esse processo – longe de ser uma fórmula aplicável – passa e depende de diversos fatores para sua concretização. No entanto, esta tese se dá na construção de um pensamento artístico que intenciona alcançar, sem que para isso opere sobre a garantia do êxito desta motivação.

Como dito por Boisson, Fernandez e Vautrin (2021, p. 242), o dispositivo de performance em cena se apresenta agora diferente, na chamada era da narrativa, que é também o lugar onde vemos acontecer uma espécie de dicotomia entre a vida coletiva das sociedades e a vida individual. De alguma forma, os dispositivos de comoção propostos são em favor de pessoas inscritas nesse cenário, que vivem suas vidas em bolhas cada vez mais rígidas que nos separam dos vínculos sociais aos quais pertencemos e que correspondem a uma natureza humana, como igualmente sabemos.

Quando o Ateliê 23 se vale de dispositivos de dor e violência, na verdade, estamos falando a respeito da dor vivida/narrada pelos depoentes e da dor como um “evento psicológico” (Courtine, 2011, p. 330) que se inscreve no corpo de quem a percebe e modela a memória, se alinha à consciência, fundamental para a tomada de atitudes.

Isso quer dizer que a escolha pelo uso do material grave em cena – narrativas de personas/personagens que sofrem ou mesmo a transposição dos relatos em imagens reveladoras de grande impacto visual – é o cerne do mecanismo utilizado pelo grupo em favor dos objetivos pretendidos pelas intencionalidades do coletivo. A escolha da enunciação e da recepção da dor são os dispositivos de que o grupo têm valido em suas experiências estéticas.

Essa experiência estética de que nos valem não se resume a um efeito produzido ou um objetivo que se alcança, mas ao contrário, ela se dá pelo percurso proposto pela obra (Fischer-Lichte, 2019, p. 476) como um estado de liminaridade em que a todos os instantes vértices de ordem diferente impulsionam o espectador para um determinado tipo de produção emocional, empática, afetiva.

Importarmo-nos com o outro, pela sua condição de vida, é, sabidamente, importar-se conosco ao mesmo tempo. Esses mecanismos diversos que são despertados por dispositivos podem nos ajudar a formar o choque empático tão necessário à comoção no espectador: aquela que o convidará a uma tomada de atitude a partir da consciência percebida e inscrita como ação.

O medo de perdermos nossas conexões sociais é capaz de construir simulações de dor em nossos corpos quando estamos diante de representações que nos levem a tal. Isso é reconhecido por diversas áreas que investigam o movimento afetivo e social que forma o sujeito nos nossos dias. Afetar-se por narrativas do outro, por realidades que, mesmo que não sejam as mesmas pelas quais passamos ou experienciamos, constroem no ser humano a capacidade de sentir como se fosse consigo, inclusive gerando sensações de angústia, dor, medo e também de prazer, recompensa e alegria iguais. É

orgânico dos nossos corpos sermos capazes de estar no lugar do outro como se fosse conosco em situações vulneráveis e em que são percebidas questões de injustiça, ameaça a condições de vida e iminência da morte.

A começar pelo espetáculo *Persona*, que utilizara de narrativas orais sobre os efeitos da transfobia no corpo dos depoentes, produção de imagens em tradução de alguns dos relatos, como também na última cena do espetáculo, em que os atores e as atrizes caem mortos e ensanguentados reproduzindo as mesmas posições em que corpos de mulheres trans foram encontrados mortos, ou como na cena do abuso físico pela mamadeira. Ao mesmo tempo o espaço de atuação e de plateia misturavam-se sem delimitações muito definidas em três salas de acontecimentos e conteúdos de cena simultâneos.

No espetáculo *Sobre a adorável sensação de sermos inúteis* o espaço cênico, por sua vez, é fragmentado, irregular, enquanto a plateia dispõe-se frontalmente, mas com aproximação extrema dos acontecimentos subersivos da cena. A narrativa oral também é um vetor utilizado fortemente, mas a produção de imagens que simulam dor ou violência ainda é um recurso que o grupo volta a retomar, como na cena próxima ao fim do espetáculo, em que os atores seguram um bloco de concreto e nele ficam até não aguentarem mais o peso ou os cortes que o mesmo fazia em suas mãos.

Em *Helena* os vetores se voltam para um modelo teatral que não se vale da imersão sensorial, utiliza do palco com a disposição à italiana e investe nas narrativas orais como promoção do compartilhamento das dores e violências vividas pela protagonista e que resvalam em uma outra modalidade de oralidade: a música. O espetáculo que não se intitula musical, mas musicado, compartilha com o espectador dos recursos musicais somados à atuação dos artistas da cena para construir similaridades com a história posta em cena.

É possível perceber, com isso, que, ao passo que o cenário de atuação das obras tornava-se menos disruptivo e concentrava sua disposição numa tradicionalidade, o grupo naturalmente conduzia seus vetores de ação para a narrativa oral – não excluindo, claro, a produção imagética do coletivo de atadores em cena, ainda que em uma disposição “clássica” do teatro. Mas é de interesse termos a consciência de que o processo de imersão, tão caro aos ideais do grupo, depende da transformação do espaço cênico como possível a essa realização, e que, conforme o grupo começava a realizar suas obras em outros palcos que não a sua sede – o que por si só já demonstra um

movimento estético-político do grupo – as concessões do espaço foram se dando com alguma naturalidade.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009

BOISSON, Bénédicte; FERNANDEZ, Laure; VAUTRIN, Eric. **Le cinquième mur: formes scéniques contemporaines et nouvelles théâtralités**. Dijon: Le Presses du Réel, 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível e luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Vida Precária. **Contemporânea**. v. 1, n. 1, p. 13-33, jan./jun., 2011.

BUTLER, Judith. **The force of non violence**. New York: Verso, 2020.

CORNAGO, Oscar. **Atuar de verdade: A confissão como estratégia cênica**. Urdimento, Florianópolis, v.13, p. 99-111, 2009.

COURTINE, Jean-Jacques. **História do Corpo: as mutações do olhar: o século XX**. Petrópolis: Vozes, v. 3, 2011.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia do trágico**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FÉRAL, Josette. **Teatro y violencia. Una mediación imposible? / Theatre et violence. Une médiation impossible? / Theatre and violence. An impossible mediation?** Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2016.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do Performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

HELENA. Espetáculo Teatral. Ateliê 23, Manaus, 2018.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MEYERHOLD, Vsevolod. E. **Do teatro**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

PAIS, Ana. **Ritmos afetivos nas artes performativas**. Lisboa: Edições Colibri, 2018.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

**PERSONA**. Espetáculo Teatral. Ateliê 23, Manaus, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

SOARES, Taciano. **Bionarrativas Cênicas**: dispositivos de comoção em obras do Ateliê 23. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2021.

**SOBRE A ADORÁVEL SENSAÇÃO DE SERMOS INÚTEIS**. Espetáculo Teatral. Ateliê 23, Manaus, 2017.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.