



**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

***A Última Palavra é a Penúltima:*
Intervenção Urbana e Esgotamento**

ELIANA CLAUDINA MONTEIRO

**São Paulo
2023**

ELIANA CLAUDINA MONTEIRO

Número USP: 10811560

A Última Palavra é a Penúltima:
Intervenção Urbana e Esgotamento

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Texto e Cena

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins

São Paulo

2023

ELIANA CLAUDINA MONTEIRO

Número USP: 10811560

A Última Palavra é a Penúltima:
Intervenção Urbana e Esgotamento

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Texto e Cena

Aprovada em _____, _____ de _____ de 20__.

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Orientador: Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins

Universidade de São Paulo

Brasil - 2023

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a:

Robson Monteiro, meu sobrinho que, ao partir, me deixou uma missão.
Bernadete Luisa Marcucci, minha companheira que, ao partir, me possibilitou despencar no
abismo, para talvez me encontrar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Luiz Monteiro e Maria Augusta Ferreira Monteiro, por tamanha paciência e amor.

Às minhas filhas, Kathleen Monteiro e Caroline Monteiro, e ao meu filho, Jacques Douglas Monteiro Jr., que não foram gestados por mim, mas por terem nascido para mim. Aos meus sobrinhos, Leonardo Monteiro, Nathalia Monteiro e Rafael Monteiro, por serem, os seis juntos, meu exército, como eles dizem!

À minha companheira Patrícia Martins Montanari, porque, desde que chegou na minha vida, deixou-a bem mais leve.

Ao meu irmão Anderson Cleyton Monteiro, pelo companheirismo de sempre. E ao meu irmão Jacques Douglas Monteiro, por ter confiado a mim ser mãe dos seus filhos.

Ao Antônio Araújo, por acreditar no meu potencial criativo quando eu nem sabia que ele exista.

A toda equipe de criação do Teatro da Vertigem, de hoje e de antes, por tamanho deslocamento que vocês me proporcionaram.

Aos criadores de *A Última Palavra é a Penúltima*, que me responderam a entrevistas, disponibilizaram fotos, riders técnicos... São eles: Daniel Faria, Guilherme Bonfanti, Heitor Valin, Jéssica Nascimento, Kátia Bissoli, Mawusi Tulani, Miriam Rinaldi, Sérgio Siviero, Sérgio Pardal, Letícia Maia, Emilene Gutierrez, Thiago Di Giovanni Perea Martins e Roberto Áudio.

À Lucienne Guedes, por me emprestar suas anotações sobre o processo de criação, pela entrevista concedida e por ter sido, de alguma forma, a primeira leitora deste trabalho.

À Ariana Carla, por ter organizado todo o material escrito, num momento de pânico, para que eu percebesse que já havia muita coisa escrita.

À Bruna Menezes, pelo apoio e pelas longas horas que passamos conversando sobre essa intervenção.

À Livia Lisbôa, pela correção minuciosa, atenta, por seus comentários cirúrgicos e pelo bom humor.

Aos grupos teatrais Lot, do Peru, e ao Zikizira, de Belo Horizonte, por termos compartilhado as ações performativas que aconteceriam em *A Última Palavra é a Penúltima*, em 2008.

Ao Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite, *in memoriam*, meu primeiro orientador. E ao orientador que assumiu a orientação com a partida do Denny, o Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins.

RESUMO

MONTEIRO, E. C. *A Última Palavra é a Penúltima: Intervenção Urbana e Esgotamento*, 2023. **Dissertação** (Mestrado em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023).

A partir do relato e análise dos procedimentos realizados na criação da intervenção urbana *A Última Palavra é a Penúltima*, a dissertação percorre os elementos do processo criativo sob o ponto de vista da encenação, a partir do depoimento pessoal, procedimento de trabalho usado pelo Teatro da Vertigem. Esta dissertação está dividida em três partes: o início do aprendizado do processo colaborativo, realizado durante a criação de *Apocalipse 1,11*; as ferramentas da filosofia para a concepção cênica da intervenção urbana; e, por fim, um relato minucioso do processo de ensaio de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*. Tal divisão foi realizada no sentido de esmiuçar um processo de criação que se desenvolve, sobretudo, a partir de imagens, gerando um trabalho *site specif* centrado na ideia de um programa de ações performativas.

Palavras-chave: Encenação. Teatro da Vertigem. Depoimento pessoal. Encenadora brasileira. Teatro brasileiro.

ABSTRACT

MONTEIRO, E. C. *A Última Palavra é a Penúltima: Urban Intervention and Exhaustion*, 2023. **Dissertação** (Mestrado em Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023).

From the report and analysis of the procedures accomplished in the creation of the urban intervention *A Última Palavra é a Penúltima* (*The Last Word is the Penultimate*), the dissertation goes through the elements of the creative process from the point of view of staging, based on personal testimony, a working procedure used by Brazilian's Teatro da Vertigem (Vertigo's Theater). This dissertation is divided into three parts: the beginning of the collaborative process' learning, accomplished during the creation of the play *Apocalypse 1,11* (*Apocalypse 1:11*); the philosophy tools for the scenic conception of urban intervention; and, finally, a rigorous description of the rehearsal process from the intervention *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* (*The Last Word is the Penultimate 2.0*). This division was realized in order to scrutinize a creation process that develops itself, above all, from images, generating a site specific work centered on the idea of a performative actions' program.

Keywords: Staging. "Teatro da Vertigem" (Vertigo's Theater). Personal testimonial. Brazilian directing. Brazilian theater.

LISTA DE FOTOS

Foto 1 - Espetáculo O Livro de Jó (Pedro Mota, 2004).....	20
Foto 2 - Espetáculo O Livro de Jó (Otavio Valle, 2004).....	22
Foto 3 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Luciana Facchini, 2000).....	27
Foto 4 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Jorge Etecheber, 2002).....	28
Foto 5 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Claudia Calabi, 1999).....	34
Foto 6 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Kika Antunes, 2002).....	35
Foto 7 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Eliana Monteiro, 1999).....	37
Foto 8 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Eliana Monteiro, 1999).....	38
Foto 9 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Guto Muniz, 2004).....	40
Foto 10 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Otavio Valle).....	41
Foto 11 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Jorge Etecheber).....	42
Foto 12 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Guto Muniz, 2004).....	43
Foto 13 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Claudia Calabi, 2003).....	44
Foto 14 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Edouard Fraipont).....	44
Foto 15 - Engenho de tração animal (Celso Martins, s/d).....	51
Foto 16 - Homens trabalhando em uma serra circular (2007).....	52
Foto 17 - Ação performativa (Edu Marin, 2008).....	57
Foto 18 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	57
Foto 19 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008).....	62
Foto 20 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi).....	65
Foto 21 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008).....	66
Foto 22 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi).....	66
Foto 23 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008).....	67
Foto 24 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008).....	68
Foto 25 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Thiago Bortolozzo).....	68
Foto 26 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi).....	70
Foto 27 - Sem Título (Francesca Woodman, 1977-1978).....	77
Foto 28 - How Much is that Nigger in the Window a.k.a. Tompkins Square Crawl. (Pope, L.,1991) ..	78
Foto 29 - AAA-AAA (Abramovic;Ulay, 1978).....	85
Foto 30 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi, 2014).....	87
Foto 31 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi).....	89
Foto 32 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008).....	92
Foto 33 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi, 2014).....	94
Foto 34 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	101
Foto 35 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	102
Foto 36 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	103
Foto 37 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Arianne Vitale, 2014).....	105
Foto 38 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	106
Foto 39 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	110
Foto 40 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	111
Foto 41 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	112
Foto 42 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Arianne Vitale, 2014).....	113
Foto 43 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Arianne Vitale, 2014).....	114
Foto 44 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	115
Foto 45 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	116
Foto 46 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	119
Foto 47 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	120
Foto 48 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	124
Foto 49 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	126

Foto 50 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	127
Foto 51 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	128
Foto 52 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	129
Foto 53 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	130
Foto 54 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	131
Foto 55 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	132
Foto 56 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	132
Foto 57 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	134
Foto 58 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	135
Foto 59 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	136
Foto 60 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	137
Foto 61 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	142
Foto 62 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	144
Foto 63 - reprodução Rede Globo/ G1 (16/09/2014).....	149
Foto 64 - (Nelson Almeida/AFP, 16/09/2014).....	150
Foto 65 - (Marco Ambrósio/Estadão, 16/09/2014).....	151
Foto 66 - (Caio Prestes/G1, 16/09/2014).....	151
Foto 67 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Edu Marin, 2008).....	158
Foto 68 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Edu Marin, 2008).....	159
Foto 69 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Edu Marin 2008).....	159
Foto 70 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Edu Marin, 2008).....	160
Foto 71 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	164
Foto 72 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	164
Foto 73 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014).....	165
Foto 74 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	174
Foto 75 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	174
Foto 76 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	175
Foto 77 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	175
Foto 78 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	176
Foto 79 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	176
Foto 80 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	177
Foto 81 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	177
Foto 82 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	178
Foto 83 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	178
Foto 84 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	179
Foto 85 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	179
Foto 86 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	180
Foto 87 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	180
Foto 88 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	181
Foto 89 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	181
Foto 90 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	182
Foto 91 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	182
Foto 92 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	183
Foto 93 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	183
Foto 94 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	184
Foto 95 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	184
Foto 96 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	185
Foto 97 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	185
Foto 98 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	186
Foto 99 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	186
Foto 100 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0.....	187

Foto 101 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	187
Foto 102 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	188
Foto 103 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	188
Foto 104 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	189
Foto 105 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	189
Foto 106 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	190
Foto 107 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	190
Foto 108 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	191
Foto 109 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	191
Foto 110 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	192
Foto 111 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	192
Foto 112 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	193
Foto 113 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	193
Foto 114 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	194
Foto 115 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	194
Foto 116 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	195
Foto 117 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	195
Foto 118 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	196
Foto 119 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	196
Foto 120 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	197
Foto 121 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	197
Foto 122 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	198
Foto 123 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	199
Foto 124 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	199
Foto 125 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	200
Foto 126 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	200
Foto 127 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	201
Foto 128 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	201
Foto 129 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	202
Foto 130 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	202
Foto 131 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	203
Foto 132 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	203
Foto 133 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	203
Foto 134 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0	204

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Deutschland</i> (Ilustração de Ed Fairburn, 2012).....	54
Figura 2 - estrutura aristotélica.....	74
Figura 3 - <i>Projeção do verdadeiro corpo</i> (desenho de Artaud, 1946)	75
Figura 4 - Fase I do roteiro de <i>A Última Palavra é a Penúltima 2.0</i>	76
Figura 5 - Fase II do roteiro de <i>A Última Palavra é a Penúltima 2.0</i>	80
Figura 6 - Fase III do roteiro de <i>A Última Palavra é a Penúltima 2.0</i>	83
Figura 7 - Fase IV do roteiro de <i>A Última Palavra é a Penúltima 2.0</i>	86
Figura 8 - Planta da passagem sob a rua Xavier de Toledo.....	97
Figura 9 - Diagrama para executar o Quad (Samuel Beckett, 1981).....	98

Sumário

Introdução	13
Capítulo I – A Gênese da Encenadora	16
1.1 Em busca de mim	16
1.2 Processo Colaborativo	26
1.3 Pesquisa Teórica	29
1.4 Pesquisa de Campo	30
1.5 Workshop	35
1.6 Entrada no espaço – Presídio do Hipódromo	36
Capítulo II - Da filosofia à concepção cênica e ao processo	45
2.1 Meu depoimento pessoal – <i>A Última Palavra é a Penúltima</i>	45
2.2 Entre o Cansaço e o Esgotamento, o Abismo	49
2.3 Língua I – Formar séries exaustivas de coisas – Roteiro das Múltiplas Bifurcações	60
2.4 Língua II – Estancar os Fluxos da Voz – Dramaturgia da Despalavra	71
<i>A Última Palavra é a Penúltima: dramaturgia da despalavra</i>	72
2.5 Língua III – Dissipar a Potência da Imagem e Extenuar as potências do espaço – Encenação Despedaçada	90
Capítulo III – Cartografia dos ensaios de <i>A Última Palavra é a Penúltima 2.0</i>	99
3.1 Primeira fase do processo colaborativo – Etapa de livre exploração	99
3.2 Segunda fase do processo colaborativo - Etapa de estruturação do roteiro	138
3.3 Terceira fase do processo colaborativo – Etapa de estruturação da intervenção e aprofundamento das ações performativas	161
Conclusão	210
Referências	215
ANEXO A — <i>Apocalipse 1,11</i>	222
ANEXO B — <i>A Última Palavra é a Penúltima</i>	224
ANEXO C — <i>A Última Palavra é a Penúltima 2.0</i>	225

Introdução

Fazia muito tempo que estava postergando o desejo de enfrentar a escrita sobre a intervenção urbana *A Última Palavra é a Penúltima*. Sim, *enfrentar*, pois me parecia que o meu ato de criação era intuitivo, por achar que penso por imagens. Então, enfrentar o pavor da escrita ressoava o luto que carregava na minha carne há dois anos. Foi tão inesperado que não deu tempo para racionalizar, só sentir. Comecei a me lançar em tarefas difíceis, principalmente aquelas que achava impossíveis. Tinha necessidade de algo que abrisse uma bifurcação no precipício e me trouxesse de volta à vida. Não foi fácil, mas sobrevivi.

O motivo pelo qual não desisti dessa morte anunciada que é escrever uma dissertação foi a percepção da importância de uma encenadora compartilhar seus pensamentos, seus modos e meios de criação. No Brasil, historicamente somos poucas, pois o movimento de encenadoras brasileiras é, de certa forma, recente; por isso é importante que esses saberes acumulados de uma prática de encenação feita por mulheres sejam compartilhados e registrados na academia.

Acabei insistindo um pouco mais antes de abandonar o fardo da escrita porque, durante a pesquisa teórica que realizei, não encontrei muitos textos que discorressem sobre os processos criativos do ponto de vista de quem está criando na função da encenação, dentro de uma perspectiva colaborativa, que compartilhassem tanto os movimentos de subjetividade como também a organização prática do ensaio, a roteirização e a finalização do trabalho.

O que me fez começar a pensar em escrever realmente foi que o conceito de *A Última Palavra é a Penúltima* foi construído por mim a partir do conceito filosófico do esgotado, de Deleuze, resultando num trabalho que é performativo, *site specific* e colaborativo. Reiterar que esse trabalho foi conceituado por mim faz-se necessário, pois, ao realizar a pesquisa teórica durante o processo de escrita, encontrei textos acadêmicos sobre o trabalho que não me citavam. Historicamente esse fato acontece. Não podemos mais permitir.

Tomei a decisão que escreveria a dissertação na aula da Profa. Dra. Marília Velardi. Em uma de suas aulas ela disse que, para escrevermos a dissertação, tínhamos que saber quem somos e como funcionamos. A perspectiva de poder falar sobre o meu trabalho a partir de mim, por mais óbvio que parecesse, abriu aquela bifurcação tão esperada, para continuar na academia. Ao escrever, sigo os passos de Silva e Velardi,

Em meu processo investigativo perceber as referências que me constituem, independente de seu caráter de “cientificidade”, e a forma como penso representa um importante desdobramento, pois permite também minha adesão a formas de ação mais coerentes às minhas investigações. O processo

investigativo já não é um martírio de negação de si, incoerências, prescrições e de não pertencimento. (SILVA, B.; VELARDI, M., 2018, p.5)

Para escrever essa dissertação, pensamos em uma dimensão cartográfica, numa perspectiva em arte do ponto de vista da criadora. A escrita compartilha inclusive as angústias de artista, seus devaneios, seus insights, de uma forma altamente livre.

A experiência de escrever essa dissertação me proporcionou fazer o caminho inverso ao da concepção de *A Última Palavra é a Penúltima*. Se, antes, havia partido do texto filosófico para criar o conceito e as perguntas geradoras das ações performativas dos atores performers, agora, parto das imagens geradas para criar um texto teórico que me possibilitasse revelar os materiais utilizados para a construção dessa obra.

Para entendê-los foi preciso despedaçar a obra e, ao fazer isso, dei-me conta que minhas fragmentações faziam parte da sua materialidade, principalmente no quesito da concepção. Mas não só as minhas, também as dos atores performers no ato da criação das suas ações performativas, as de Fernanda Lippe, André Semenza e Carlos Cuevas, diretores que se juntaram ao trabalho em 2008 e as de Antônio Araújo, que participou da direção, em 2014.

No primeiro capítulo compartilho alguns destroços meus que me deram os motivos pelos quais me aproximei do teatro e da função de direção. Comentarei a minha primeira grande experiência formadora no campo da encenação — que foi o trabalho com o *Apocalypse 1,11*, no Teatro da Vertigem, dirigida por Antônio Araújo. Falarei um pouco dos princípios do processo colaborativo, e a entrada no Presídio do Hipódromo, *site specific* onde o espetáculo aconteceu.

No segundo capítulo apresentarei o abismo que existe entre o estar cansado e o ser esgotado. Deleuze, em *O Esgotado*, nos dá algumas pistas de como enfrentar a ponte estreita e movediça que nos serve de caminho, o precipício aos pés do caminhante é profundo e a distância de um lado para o outro é gigante pela “própria natureza”. O vendaval devastador que assolou nosso país nas eleições em 2018 para a presidência da República fez (e faz) essa ponte balançar tão ferozmente, com o rancor da intolerância, na tentativa de encobrir o “sol da liberdade”; o estrondo é tamanho, para que o “povo heroico” fique quieto e com medo do cárcere sangrento.

Para caminhar sobre essa ponte móvel, descrevi e comparei as quatro formas de esgotar o possível, propostas por Deleuze no texto *O esgotado* — o artigo que fala sobre o esgotamento do possível nas obras de Samuel Beckett, e que foi anexado como posfácio à publicação de quatro roteiros de peças para televisão. Essas quatro formas de esgotar o

possível estão divididas em três línguas. Deleuze as nomeou: a Língua I é a de formar séries exaustivas de coisas ou a língua dos romances (eu mantive o primeiro nome e nomeei o segundo de criação do roteiro das ações performativas). Utilizei especialmente essa primeira maneira, para combinar as ações performativas que aconteceriam simultaneamente (ou sua ordem de ocorrência) e também como estrutura da encenação (pois todas as ações que aconteciam na passagem subterrânea aconteceriam também na faixa de pedestres da rua Xavier de Toledo). A Língua II refere-se a estancar os fluxos da voz, nomeada por Deleuze. Tomo emprestado um termo utilizado por Beckett para descrever sua escrita; nomeio a Dramaturgia da Despalavra, a tradução artística que fiz foi que a intervenção utiliza pouquíssimas palavras e, quando as usamos, todas estão relacionadas aos textos do Beckett ou do Deleuze. A Língua III está dividida por Deleuze em duas partes: a primeira é dissipar a potência da imagem e a segunda é extenuar a potência do espaço. Eu as nomeei de Encenação Despedaçada, pois não seria possível combinar imagens em séries que produzissem sentido, pois meu desejo não era contar uma história — e, sim, deixar acontecer uma multiplicidade de acontecimentos. Em relação ao extenuar a potência do espaço, ele já estava nessa condição, pois era um lugar de passagem interditado pela prefeitura do estado de São Paulo; um dos motivos pelos quais eu o escolhi.

No terceiro e último capítulo descrevo o processo de ensaio de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*, que está dividido nas três etapas do processo colaborativo: a primeira é a fase de livre exploração, onde descrevo a organização do ensaio, feita pelo Tó e por mim, bem com esmiuço dia a dia os elementos trabalhados (como algumas ações performativas foram criadas em resposta às perguntas, exercícios ou vivências pedidas pela direção etc). A segunda etapa é a de estruturação do roteiro: nessa etapa, trabalhamos com o conceito de coralidade para possíveis agrupamentos de ações performativas em uma única travessia, pela passagem. Descrevo algumas escolhas e por que as fizemos, bem como a estruturação do primeiro roteiro. A terceira fase é a de estruturação da intervenção e aprofundamento das ações performativas, quando fizemos dois corridos por dia de trabalho, para a intervenção ganhar ritmo, e para percebermos o que ainda precisávamos trabalhar em novos workshops.

Capítulo I – A Gênese da Encenadora

1.1 Em busca de mim

Em 1994 me matriculo na Escola Célia Helena, no curso de interpretação, uma necessidade atroz de falar, vontade que sempre me acompanhou, por ser introvertida e ceder a algumas intempéries (no capítulo intitulado “Meu corpo”, resgato o período em que emudeci). Essa coragem de procurar um curso profissionalizante de teatro veio de um fato ocorrido em novembro do ano anterior. Meu sobrinho Robson, filho do meu irmão mais velho, tinha dificuldade em falar, pois foi diagnosticado com apraxia da fala que é

um transtorno da articulação no qual há comprometimento da capacidade de programar voluntariamente a posição da musculatura dos órgãos fonoarticulatórios e a sequência dos movimentos musculares para a produção de fonemas e palavras. Essas dificuldades de programação de posição e sequência dos movimentos ocorrem, apesar de sistemas motores, sensoriais, das habilidades de compreensão, atenção e cooperação encontrarem-se preservados [...] O apráxico demonstra, em suas tentativas de falar, que tem clara em sua mente a palavra que deseja emitir, mas que não é capaz de realizar a programação das posturas específicas dos órgãos fonoarticulatórios (OFA) para produzir os sons desejados, na ordem e sequência adequadas para a articulação da fala. (DARLEY; ARONSON; BROWN JR, 1978, p. 248-265)

Nós éramos muito próximos, então sempre que alguma dificuldade surgia, ele me solicitava. Em uma noite de novembro, ao encontrá-lo me esperando em casa, ele diz que no dia seguinte participaria da feira de ciências da escola. E ele precisará falar:

— A folha do boldo faz bem para DIGESTÃO.

Ele não consegue falar D I G E S T Ã O.

Então, começamos um exercício vocal: dedos na língua. Ficamos assim por horas, até que D I G E S T Ã O aconteça.

No dia seguinte, ele não quer ir à feira. Gritaria. Sua mãe quer forçá-lo a ir — não por intolerância, mas para tirá-lo da zona de conforto, pois ele nunca participava de nada, por vergonha, a despeito das consultas semanais na fonoaudióloga. Ele se tranca no meu quarto, eu bato na porta, peço para entrar, ele abre e, assim que eu adentro no quarto, ele fecha a porta com a chave. Tento acalmá-lo, pois ele estava aos prantos. Faço uma única pergunta:

— Filho, seu irmão vai amanhã.

A feira aconteceria em dois dias. No primeiro dia, as apresentações seriam sobre os vegetais e, no segundo dia, sobre os minerais.

— Por que você não quer ir hoje?

Sua resposta me afetou diretamente:

— Tia, o meu irmão é melhor que eu!

Em queda livre, acesso memórias da infância, choro compulsivamente. Ele para de chorar começa a beijar meu rosto. Eu digo:

— Você me acha burra?

— Não, tia... Você é *mó* inteligente!

Depois de um tempo nos olhando, eu disse:

— Quando eu tinha a sua idade, não fui à feira de ciências porque eu achava que seu pai era melhor do que eu!

Com olhos de incompreensão, ele falou:

— Tia, eu vou.

— Então leva a criança que a tia foi e que não conseguiu ir.

— Eu quero que você grande vá comigo agora!

Fomos juntos e lá ele precisou assumir a fala de um amigo que faltou. Fiquei por perto até perceber que ele havia conseguido; aí fui andar na feira e saber sobre os vegetais. Ao final, ele veio correndo, pulou no meu colo e disse:

— AGORA EU POSSO TUDO, NÉ, TIA?

Me senti o máximo. Nos meses seguintes — parecia milagre —, ele começava a se expressar melhor, a ficar mais confiante. Eu queria buscar algo que me desse essa confiança. Então, me matriculo no curso de teatro, na tentativa de conseguir falar, me colocar na experiência, destrancar a prisão que me impedia de falar.

— Agora eu posso tudo, né, tia?

Quero me expressar através da fala também. Dois anos depois, esse menino (agora com doze anos) foi para Ubatuba com a família, no feriado da Independência do Brasil. Naquela primavera, a sensação da praia era o jet sky, que estava chegando no país e cujas regras de uso ainda não eram regulamentadas. Então, as motos aquáticas saíam da mesma área que os banhistas. E, como era novidade, havia filas de pessoas querendo alugar o aparelho. No dia 08/09/1995, às 15h45, ele e o irmão entram na água, e Robson se senta, pois queria tirar a areia das costas. Uma moça de dezenove anos que havia alugado o equipamento entra em pânico, pois tinha a impressão de que a moto aquática tombaria, com o bater das ondas. Ela consegue fazer a curva e se dirige para a área dos banhistas, atropelando o menino que estava sentado para lavar as costas. Robson fez a passagem imediatamente. Precipício! Dor! Eu sabia que paralisaria novamente e que a glossofobia, o medo de falar em público, voltaria. A minha primeira atitude foi ir à escola de teatro para trancar a matrícula, a vontade que estava

surgindo esvaiu-se, queria voltar para o quarto tão conhecido, companheiro de adolescência. Mas, ao chegar na escola, encontro o Antônio Araújo, meu professor, que me abraça apertado e, depois de um longo tempo, diz:

— Se entrega para o trabalho; senão, a vida dele não terá valido a pena.

Parece que aquelas palavras me fizeram perceber a missão que eu tinha daquele momento em diante: fazer minha vida valer a pena, pois, a partir de então, ele só poderia continuar vivendo através de mim. A vida dele não se confundiria com a paisagem urbana. Continuo o curso, perco o medo da experiência artística, atitude desesperada de mudar de fase. Um mês depois vou assistir à peça *O Livro de Jó*, do Teatro da Vertigem, fico impactada com a encenação, sou pega por todos os sentidos, algumas memórias começam a aflorar, percebo que vivera a ilusão de que havia verdades absolutas e que eu as seguia, inflexível a tudo que era novo. Sou neta de uma indígena, mas fui totalmente colonizada pela igreja católica e pela escola, em plena ditadura militar, onde o dever e a moral e cívica eram matérias fundamentais dos bancos escolares. Em casa, minha mãe praticava a invisibilidade comigo, talvez por precisar trabalhar muito, alimentar quatro crianças e por eu ter nascido mais preocupada em saber por que o céu era azul. Sempre me senti fora de lugar. Meu irmão mais velho contribuía muito para esse sentimento — por ser homem, branco, gozava de privilégios. Eu fazia tudo para caber nesse espaço; então, comecei a ceder, a me ausentar de mim, dos meus desejos, para ficar dócil, como conceitua Foucault. Afastei-me voluntariamente do meu sentir, dos desejos, pois, além da filosofia, meninas me interessavam. Eu já percebia que havia algo errado, mas só mais tarde descobriria o nome dessa preferência: lesbianismo. Nos anos 1970 isso era imperdoável, desaprovado. Precisava me camuflar; virei camaleão. Desprezar meu corpo era tudo o que eu sabia fazer.

Aos poucos, deixei de escutar o timbre da minha voz. Durante a adolescência, emudeci. Fabriquei uma glossofobia, balbuciava frases curtas, sempre com alguma metáfora para que fosse entendida rapidamente e encerrar o assunto. Durante a peça *O Livro de Jó*, há um diálogo entre O Mestre, interpretado pelo ator Sérgio Siviero, e o Contramestre, interpretado por Vanderlei Bernardino:

MESTRE – De onde vens, Deus perguntou.

CONTRAMESTRE – De andar pelo mundo

E aumentar minha certeza

Do fracasso de tua obra.

MESTRE – E Deus que ainda vivia disse:

Reparou como é fiel e reto

Meu servo Jó?

CONTRAMESTRE – E é a troco de nada? Duvidou Satanás.

Não ergueste uma muralha ao seu redor

Ao redor de sua casa
 Ao redor dos seus bens?
 Mas retire tua mão que o ampara
 Retire seus bens,
 Sua casa, seus filhos,
 E ele arrancará de si
 Sua fé. E como humano que é
 Maldirá o nome de Deus,
 E rugirá como estúpida fera
 Que é, que será e que era.

MESTRE – E narra a escritura
 Que Deus repontou e disse: Faça.
 Abraça Jó com o mal e a desgraça.
 CONTRAMESTRE – E foi assim que um vendaval
 Destruiu sua casa,
 Fogo do céu destruiu pastagens,
 E morte de filhos e rebanhos
 Completou a sina.
 E um homem em ruínas restou como imagem.

[...]

Matriarca, [interpretada por Daniela Nefussi, na primeira temporada, na segunda por Mariana Lima e depois por Luciana Schwinden] *emite um grito pavoroso, desesperado. Um de seus filhos começa lentamente a cair no chão apesar do esforço dela para sustentá-lo. O mesmo acontece com o segundo filho. Matriarca desesperada pede ajuda, beija os filhos e chora acompanhada do coro. Jó* [encenado na primeira temporada por Matheus Nachtergaele e na segunda temporada por Roberto Áudio], *ergue-se com dificuldade e olha perplexo ao redor.*

ATOR - JÓ – Então Jó se levantou,
 Rasgou o manto,
 Raspou sua cabeça
 Caiu por terra,
 Inclinou-se no chão e disse:
 “Nu sai do ventre de minha mãe
 E nu, para lá, voltarei.
 Deus me deu, Deus me tirou,
 Bendito seja o nome de Deus”.

MATRIARCA – A mulher de Jó, porém, amaldiçoou
 o reto/o torto designo de Deus
 Que ainda não era morto

[...]

E aconteceu que a mulher de Jó
 E mãe de seus filhos,
 Que agora estavam mortos,
 Enlouqueceu de dor e gritou:
 “Deus, devolve meus filhos!”

ATOR - JÓ – Bendito seja o nome de Deus!

MATRIARCA – Maldito!

ATOR - JÓ – Não blasfemes!

[...]

CONTRAMESTRE – Mas narra a história que o demônio
 Vendo a fé/fortaleza de Jó
 Argumentou a Deus:

Foram-se os anéis,
 Mas toque a pele de seus dedos,
 A pele de sua mão e,
 Pele após pele, fere,
 Envenena,
 Empesteia e descarna.
 E verá o medo
 E virá a maldição.
 MESTRE – E aquele mesmo Deus,
 Que agora é morto,
 Permitiu ao torto, ao maligno
 Ser terrível lavrador
 Do campo/corpo de seu servo Jó. (NICOLETE, 2011, p.487-490)

Foto 1 - Espetáculo O Livro de Jó (Pedro Mota, 2004)



Fonte: Acervo do grupo

Na cena, depois que o Mestre (Sérgio Siviero) cede e beija o Contramestre (Vanderlei Bernardino), a sorte de Jó é lançada.

A peça foi encenada no Hospital Humberto I, em uma época em que a imunodeficiência adquirida (HIV) assolava o planeta, e a igreja e seus fiéis a atribuíram a um castigo de Deus imputado aos homossexuais, por serem pecadores (afinal, a relação sexual deveria ser praticada para a procriação, portanto entre homens e mulheres). Eu já me relacionava com minha companheira há dez anos, de forma camuflada, para não sermos percebidas, e me sentia culpada em tempo integral. Mas o que me fascinou é que a cena em que Deus cede à vontade do Contramestre, Deus é seduzido e a cena termina com um beijo apaixonado. Só depois disso é que a devastação acontece. Lembro que isso me desnortou; fiquei sem rumo; as primeiras estruturas rígidas começaram a ter rachaduras; seria possível?

Escutava desde criança sobre a perfeição de Deus, então, se aquela cena estivesse certa, minha forma de amar não era pecado. Seria possível? Assisti à peça dez vezes. A cada sessão, sentia escorrer pelos meu olhos, em forma de água, várias das verdades absolutas.

No final da peça, Jó encontra os amigos. Transcrevo, aqui, um curto diálogo entre a Matriarca (personagem interpretada por Luciana Schwinden), Sofar (personagem interpretado por Joelson Medeiros), Eliú (interpretado por Sérgio Siviero) e Baldad (Vanderlei Bernardino).

MATRIARCA – Não respondo a quem não ouve
 Não suplico a quem não há.
 Deus só existe em nosso medo
 E o que aqui estão são só arremedo
 De homens, anjos decaídos
 Conformados com a sua condição!
 ATOR - BALDAD – Jó, faça sua mulher calar!
 ELIÚ – Eu faço calar a vocês
 Porque há mais fé nesta mulher
 Que em vossa religião!
 ATOR - SOFAR – Temos as escrituras.
 ELIÚ – Quem tem fé não são os livros,
 É o coração.
Deus vomita os mornos!
 E quer paixão quando se afirma
 E fervor quando se faz negação! (NICOLETE, 2011, p. 509, negrito
 nosso).

Essa frase em destaque me acompanha até hoje. A primeira vez que a ouvi, soube no mesmo instante que eu era só o vômito de Deus, pois, até aquele momento da minha existência, tinha me tornado uma pessoa morna, para ser aceita, para pertencer. Precisava urgentemente procurar linhas de fuga, desterritorializar. Um desejo aflora: trabalhar com aquelas pessoas do espetáculo e fazer teatro daquela forma. Nessa época eu era funcionária pública federal. Um ano depois pedi exoneração do cargo.

Foto 2 - Espetáculo O Livro de Jó (Otavio Valle, 2004)



Fonte: Acervo do grupo

A cena acontece no centro cirúrgico do hospital, quando Eliú (Sergio Siviero) diz para Jó (Roberto Áudio): “Deus vomita os mornos”.

Percebo que a roupa/pele apertada que eu usava começava a ficar elástica. É estranha a sensação de morar dentro de uma pele estreita quando começa a ter flexibilidade. O tempo emocional urgia movimento, enquanto o tempo cronológico parecia não passar. Eu tinha pressa de mudança, precisava desterritorializar. Para esse feito, seria preciso entrar em contato com o “território geográfico existencial” ((DELEUZE; GUATARRI, 2012), o corpo território e suas complexidades, conhecer minhas subjetividades, o meu lodo, o meu caos. Percebo que meu corpo-território estava fechado como os feudos na Idade Média: só se relacionava com iguais, imitando gestos, repetindo pensamentos de outros, reproduzindo identidades, servil. Tomo emprestadas as palavras de François Zourabichvili (2009, p. 20-21):

cada indivíduo deve lidar com esses agenciamentos sociais definidos por códigos específicos, que se caracterizam por uma forma relativamente estável e por um funcionamento reprodutor: tendem a reduzir o campo de experimentação de seu desejo a uma divisão preestabelecida.

Eu não pretendia mais viver nesse estado redutor de potência vital.

Em 1996, peço demissão do Instituto de Administração Financeira da Previdência e Assistência Social (IAPAS). Não cabia mais naquele lugar. Fico dois anos trabalhando com meu pai, em uma recicladora de madeiras, de sua propriedade, mas eu sabia que seria por pouco tempo. Queria começar a trabalhar com teatro, mas não tinha ideia de como. Ainda era muito tímida, me debatia para alargar minha maneira de ser, e foi muito curioso, pois precisava desterritorializar e ao sair do emprego público federal que me dava liberdade

financeira, me aprisiono no círculo familiar. Relembrando, agora, tenho a impressão de que precisei desses dois anos para gestar o que um dia eu viria a me tornar.

Durante esse período, o que conseguia fazer era não perder o contato com as atrizes que se formaram comigo no curso de teatro. Em um desses encontros, uma delas diz:

— O Teatro da Vertigem começará um novo processo de trabalho.

Senti meu corpo pulsar, alargar. Tive a mesma sensação que tinha ao assistir à peça *O Livro de Jó*: vida vibrando. Mesmo sem jeito, ligo para o Tó, apelido do Antônio Araújo. Digo que quero ser ouvinte do novo processo, pois queria aprender direção teatral. Ele marcou um encontro para conversarmos e me disse que, no Teatro da Vertigem, não existia essa função de ouvinte; se eu quisesse acompanhar o processo seria trabalhando; descobriríamos juntos que função eu exerceria. Ele só poderia garantir a primeira imersão; depois, o grupo é quem decidiria se eu continuaria ou não, pois até hoje as decisões sempre passam por um fórum. No dia 19 de outubro de 1998, entro na Oficina Oswald de Andrade para a primeira imersão no processo do *Apocalipse 1,11* do Teatro da Vertigem. Deixei a superfície, as trilhas e os caminhos conhecidos (e, portanto, seguros), para aprofundar no meu próprio lodo, sentir o cheiro do ralo que exalo e descobrir por que é (e o que é) esse corpo-território desabitado de si. Percorrê-lo; desenterrá-lo.

seja porque, limitando-se a efetuar as formas socialmente disponíveis, a modelar sua existência segundo códigos em vigor, ele [o corpo] aí introduz sua pequena irregularidade, seja porque procede a elaboração involuntária e tateante de agenciamentos próprios que “decodificam” ou “fazem fugir” o agenciamento estratificado (ZOURABICHVILI, 2009, p.21)

Para sair dessa sedimentação que era a minha existência, sair do território feudal, circunscrito em meu corpo-território, para começar a funcionar em conjunto e fazer comunidade com estranhos, o que importava não era a hereditariedade, a filiação, o emprego seguro — e sim os encontros, as alianças, o vírus, os contágios, “o agenciamento é co-funcionamento, é a ‘simpatia’, a simbiose [...] a simpatia não é um sentido vago de estima ou de participação espiritual, ao contrário, é o esforço ou a penetração dos corpos, ódio ou amor”. (DELEUZE; PARNET, 1998)

Ao abrir a porta, excesso de ar, dificuldade respiratória, asfixia por excesso de ar, contradição. “Muitos serão derrotados nessa batalha. Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas?”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.13)

Ao dar os primeiros passos fora do território estratificante, carrego comigo o som das palavras do Tó, na ocasião que pensei em desistir: “Se entrega para o trabalho, senão, a vida dele não terá valido a pena”. Isso ecoa na minha cabeça como um mantra, me percebo galho de uma árvore enorme, raízes profundas, plantada num território muito bem delimitado, com regras, costumes, cheiros muito próprios e que, até então, eram confortáveis e seguros para minha existência. “[...] o pensamento esteve aprisionado em um modelo pautado na lógica arbórea, que se autodeclarava como meio de alcançar a verdade Milenar, o pensamento arbóreo atravessou séculos, mesmo nas pesquisas tecnológicas mais avançadas”. (AMORIM, 2020, p. 76-104)

Enfrentei o paradoxo (abandonar a árvore a qual pertencera para que a vida de um outro ser, pertencente ao mesmo sítio, valesse a pena); a necessidade de fazer outros agenciamentos, metamorfoseando o meu pensamento arborescente e deixando-o promover redes descentralizadas; decidi desterritorializar para reterritorializar numa planta com características muito específicas, chamada rizoma. “Rizoma”, no Glossário da Coleção Didática Canto das Flores, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é: “caule subterrâneo, geralmente horizontal, que cresce paralelo ao substrato, sendo o eixo principal da planta, de onde partem folhas e/ou ramos”.

Rizoma, na biologia, é o alicerce de algumas plantas, onde seus brotos podem ramificar em qualquer ponto, convertendo-se num bulbo em tubérculo, podendo exercer a função de raiz, talo ou ramo, sem depender da sua localização. É uma planta que não tem centralidade; então, ela se ramifica ou dispersa para vários lados, de forma horizontal.

Deleuze e Guattari escrevem sobre o conceito de rizoma, na filosofia, pela primeira vez no livro *Kafka: por uma literatura menor* (1975). A frase que abre o livro é: “Como é que se entra na obra de Kafka? ela é um rizoma, uma toca, esta obra” (DELUZE; GUATTARI, 2017, p. 9). Segundo os autores, as obras de Kafka apresentam múltiplas entradas. Um mapa rizomático, através do qual as personagens fogem do seu destino. Os autores roubam o conceito da botânica e o atualizam na filosofia:

Diferentemente das árvores ou das raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remetem necessariamente a traços da mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo [...] Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constituiu multiplicidades. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.31)

Era hora de transbordar, deixar vazar pelos meus poros a liberdade, o desejo; momento de rizomar-me. Crio coragem para dar o passo, ligo para Antônio Araújo, diretor artístico grupo e meu antigo professor, marcamos um encontro e ele me disse

— Teremos três imersões de três semanas, onde pesquisaremos o apocalipse hoje, em São Paulo, a partir do apocalipse bíblico.

Eu não tinha noção do que esse processo seria. Mas saí deste encontro entusiasmadíssima.

No dia 13 de outubro de 1998, às 19h, chego na Oficina Oswald de Andrade; data e horário marcado para o início do processo do Teatro da Vertigem. Meu corpo é afetado durante todo esse dia e tive um desarranjo intestinal. Ansiedade.

Esse foi o meu primeiro contato com o processo colaborativo; todos os meus poros estavam abertos para essa experiência, queria aprender o máximo que pudesse, não só com a mente, mas queria meu corpo na experiência.

Adentro a sala, sou apresentada à equipe de criação que estaria o tempo todo nessa primeira imersão. Os participantes atores: Deborah Serretiello, Joelson Medeiros, Luciana Schwinden, Mariana Lima, Miriam Rinaldi, Roberto Áudio, Sérgio Siviero e Vanderlei Bernardino, e o diretor Antônio Araújo. Eu, Eliana Monteiro, acompanharia o processo. Berenice Haddad Aguerre faria o registro em vídeo do processo, e Celso Cruz era o dramaturgista dessa etapa.

A propósito, Fernando Bonassi, nesse período, estava na Alemanha, mas Celso era a ponte entre o trabalho e ele.

Apesar de distante, sua atuação era presente, como se pode ver pelo excerto: “Propusemos uma pauta de improvisação com conceitos bastante amplos, muitos míticos, alguns triviais, como ‘o mal’, ‘o bem’, a ideia de julgamento, punição, salvação etc. A concretização de possíveis personagens (anjos, demônios, profetas, os quatro cavaleiros, o cordeiro do sacrifício e outros) também seria investigada. Fernando Bonassi, *Apocalypse 1, 11 – O Processo Texto*”. (RINALDI, 2005, p. 61)

Aprendo alguns dos métodos utilizados pelo Teatro da Vertigem, na construção dos processos de ensaio, com a prática e com a observação. O primeiro procedimento que observo é a horizontalidade tanto na criação como nas decisões. Era impressionante o grau de comprometimento e entrega da equipe! No decorrer da primeira semana tomo conhecimento do nome dado a tal ação: processo colaborativo. As ferramentas utilizadas para desenvolvê-lo em sala de ensaio são: pesquisa teórica, pesquisa de campo, workshop e o depoimento pessoal.

1.2 Processo Colaborativo

O processo colaborativo é o processo de criação do Teatro da Vertigem. Na minha percepção, esse procedimento gera uma dinâmica muito ativa na sala de ensaio, e entendi por que o Tó me disse, na nossa conversa inicial, que não haveria a função de ouvinte. Todos os participantes, atrizes, atores, diretor, dramaturgo parecem dilatar a percepção, tanto para os acontecimentos políticos, portanto externos, como para os internos — seus afetos e dissabores. E aqui me incluo; sem função definida, no início, mas ora como atriz, ora como assistente de direção ou contrarregra. O processo acontecia no cruzamento entre o fora e o dentro, pois eles se retroalimentam, com verdade, crueza e doçura, ao mesmo tempo. Antônio Araújo (2006, p. 127-133) escreve sobre o processo colaborativo:

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas igualmente na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou artistas-propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos quanto do sentido geral do espetáculo.

A primeira etapa é de livre exploração e investigação: fase em que todo o material cênico será levantado. Todos os participantes fazem suas traduções artísticas, criando a partir do todo: as atrizes e atores utilizam elementos de todas as outras áreas (propondo luz, cenário, música, figurino) e criam o conceito sobre o qual irão desenvolver a cena apresentada. Mesmo que as falas sejam improvisadas, há sempre um mote a ser seguido. No processo de criação do *Apocalypse 1,11*, iluminador, cenógrafo, músico e figurinista não acompanharam essa fase do trabalho, ou seja, não estavam na sala de ensaio em tempo integral. Suas participações eram às sextas-feiras, quando apresentávamos todas as cenas produzidas. A cada semana o “passadão” ficava maior, pois eram acrescentadas novas cenas. Esses criadores entraram mais ativamente no processo quando o texto foi entregue e começamos, efetivamente, a montagem do espetáculo. Poderíamos ter a impressão de que, por estarem apartados do processo de criação da dramaturgia, ficaram em desvantagem; mas isso seria um engano, pois a dramaturgia da encenação não está ligada só ao texto, está conectada aos sentidos, às percepções, ao que será revelado ao espectador.

Usarei um cena de transição desse espetáculo para traduzir a importância dessa dramaturgia visual nos trabalhos do Vertigem: há uma cena que acontece em um quarto, que era dos seguranças do presídio, chamada “quarto do João”. Quando essa cena terminava, havia um deslocamento muito grande, do térreo a em uma quadra de futebol que ficava na

cobertura do prédio (o que seria equivalente a quatro andares). Precisávamos subir quatro lances de escada, seguindo a personagem João, mas antes que todo o público conseguisse sair do quarto, a personagem já não seria mais vista. Luz, engenharia de som, direção musical, cenografia e direção trabalharam em conjunto. A engenharia de som dispôs amplificadores em toda a escada (elas ficavam imperceptíveis ao público), a iluminação utilizou uma luz roxa escura, a cenografia fez uns desenhos e pintou com tinta fluorescente e a direção pediu aos atores para criarem imagens apocalípticas da cidade de São Paulo. O público era conduzido por todas essas dramaturgias. Recorro aqui a uma fala de Antônio (2006, p. 127-133), que escreve: “um ator não cria apenas um personagem, um iluminador não cria somente o seu projeto de luz, um sonoplasta não cria unicamente a trilha do espetáculo, mas todos, individual e conjuntamente, criam a obra cênica total que será levada a público”.

Foto 3 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Luciana Facchini, 2000)



Fonte: Acervo do grupo
Final da cena, no quarto de João (Vanderlei Bernardino)

A cena acontece no térreo do presídio do Hipódromo, e a imagem é de quando João sai em busca de Nova Jerusalém. Ao sair, encontra a escada que leva aos outros andares. Ele sobe, o público o acompanha. Durante sua subida, ele encontra diversas imagens do universo apocalíptico urbano.

Foto 4 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Jorge Etecheber, 2002)



*Fonte: Acervo do grupo
Em cena, o ator Pedro Vieira.*

Assim, também conseguimos observar a dramaturgia das imagens propostas pelos criadores de luz, som, cenografia, adereços e atuação. Todos interferem no ato de criação, que é caótica na maior parte do tempo — principalmente na primeira etapa do processo, pois há um excesso de propostas e traduções cênicas.

Um exemplo da quantidade produzida para criação da dramaturgia do *Apocalipse*: eram oito atores, e todos os dias assistíamos a oito workshops e oito improvisações. Isso significa dezesseis traduções artísticas com pontos de vista sobre o mesmo assunto, fornecendo a matéria bruta para que o dramaturgo construa o texto. Isso se dá através do diálogo permanente com as perguntas feitas pela direção ou dramaturgia: “a dramaturgia em processo colaborativo nasce do jogo dos atores estimulados pelas propostas do diretor e do dramaturgo”. (NICOLETE, 2002, p. 324).

A dramaturgia em processo é então composta de várias dramaturgias, pois nasce do diálogo entre criadores (e não do monólogo ou de um trabalho de gabinete). O mesmo

acontece quando a encenação finaliza, pois ela contém inúmeras encenações que também foram gestadas no diálogo entre todos os criadores envolvidos no processo.

Miriam Rinaldi (2005, p. 21) escreve que: “Em relação ao trabalho do ator, o processo colaborativo lhe permite intervir na obra como um todo, liberando-o, dessa forma, das marcas do diretor e das falas do autor para desenvolver, ele próprio, suas habilidades como encenador e dramaturgo”.

Apesar do turbilhão de cenas propostas, quando o processo chega na etapa de estruturação dramaturgica e, posteriormente, na etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo, cada criador volta-se para a sua área de criação.

Contudo, o processo colaborativo garante a existência de alguém (ou de uma equipe) especialista ou interessado em determinado aspecto da criação, que se responsabilizará pela coordenação das diferentes propostas, procurando sínteses artísticas, articulando seu discurso cênico ou concepção, e descartando elementos que não julgar convenientes ou orgânicos à construção da obra naquele momento. (ARAÚJO, 2006, p. 127-133)

Nesse momento em que o dramaturgo fará um recorte dentre todos os temas e cenas levantadas (e produzirá a dramaturgia), os atores trabalharão no aprofundamento das personagens. Cada criador será responsável pela sua área de atuação e o diretor, pelas escolhas cênicas, em estreito diálogo com todas as outras criações. É preciso ter muita maturidade e generosidade... Longas conversas acontecerão nesse processo. A partir dessa fase, o trabalho fica vertical. Mas essa verticalização é porosa e em diálogo, portanto flexível.

A seguir descreverei as ferramentas utilizadas para desenvolver o processo colaborativo.

1.3 Pesquisa Teórica

Essa pesquisa acontece em dois momentos: meses antes de o processo começar, efetivamente, na sala de ensaio, “são leituras, estudos teóricos e seminários”. (ARAÚJO, 2008).

Na etapa inicial do trabalho, a pesquisa faz com que o grupo se aprofunde no assunto que será desenvolvido, criando um saber horizontal, pois os estudos teóricos acontecem em reuniões que duram de três a quatro horas, com toda a equipe reunida. A segunda fase acontece durante todo o processo na sala de ensaio, tanto para a construção da dramaturgia como “no auxílio à construção das personagens”. (ARAÚJO, 2008). Quem capitaneia esses

estudos é a(o) dramaturgista, que “ajuda na organização das leituras, na análise de textos, no encaminhamento das discussões, na sugestão dos palestrantes a serem convidados e no levantamento de material visual e bibliográfico, entre outras atividades de carácter teórico” (ARAÚJO, 2008).

Eu entrei no processo de criação do *Apocalypse 1,11* na fase de livre experimentação, já na sala de ensaio, então fiz as duas fases ao mesmo tempo.

Para a construção do espetáculo foram estudadas as reportagens sobre o massacre do Carandiru, em 1992, e a queima do índio pataxó, em 1997, além do texto bíblico *O Apocalipse de São João*.

1.4 Pesquisa de Campo

A escolha de onde será feita a pesquisa de campo se dá pela contribuição que tal local pode agregar ao trabalho a ser desenvolvido, tanto para o tema que a dramaturgia irá desenvolver como para a construção das personagens. A direção e dramaturgia fazem uma seleção prévia de alguns lugares ou comunidades, mas outros membros do grupo também podem sugerir visitas a espaços. Fazem parte, dessa investigação, os

aspectos topográficos, arquitetônicos e sensoriais (cores, cheiros, luminosidade, sonoridades, “vibrações” etc.; conversas com seus habitantes ou frequentadores; entrevistas; levantamento de histórias orais; registros em foto ou vídeo; identificação de traços linguísticos, sociais, culturais e materiais e, principalmente, pela realização de uma experiência ou vivência concreta in loco, perfaz-se o estudo prático daquele espaço ou situação. (ARAÚJO, 2008, p. 150)

A duração que a pesquisa terá está diretamente ligada ao grau de complexidade do espaço em que será realizada.

No *Apocalypse*, desenvolvemos a pesquisa durante um ano dentro do presídio do Carandiru. O fotógrafo João Wainer estava realizando um projeto com as detentas travestis e, por intermédio dele, conseguimos oferecer uma oficina de interpretação e dramaturgia aos detentos. Mas havia um critério, imposto pela coordenação do presídio, para a escolha das pessoas que trabalhariam conosco (elas deveriam ter bom comportamento). Ao adentrarmos pelo portão principal, caminhamos por um longo corredor, chegamos numa sala grande com azulejos brancos, no térreo, e lá havia cerca de vinte homens nos esperando. Nessa época, eu não sabia conduzir encontros artísticos, mas começamos o trabalho e me lembro da

intensidade que percebia nas improvisações — eram todas muito reais, urgentes, viscerais. Precisávamos que essa pesquisa fosse de longa duração, pois levamos um tempo para perder o olhar de turista, o olhar de juiz, de assistentes sociais, o olhar frenético que registra tudo através da lente; era preciso vivenciar o local, sentir o cheiro do presídio, olhar nos olhos das pessoas.

Fizemos, também, pesquisas de campo de pequena duração, individuais, em duplas ou trios e em grupos maiores. Os lugares foram: uma delegacia de polícia no bairro do Pari, a estação rodoviária Tietê, a Cracolândia (denominação ao local de grande concentração de traficantes e usuários de crack) na avenida Duque de Caxias e em saunas e casas noturnas na rua Augusta e rua Aurora. Esses lugares foram escolhidos porque estávamos nos aproximando dos anos 2000, e quando éramos crianças havia uma história de que o mundo acabaria nessa data, pois aconteceria o apocalipse.

Parece estranho falar sobre isso agora, mas, até os anos 1980, essa era um história muito difundida por pessoas mais velhas. Quando eu era criança, fazia contas para saber quantos anos eu teria nessa data! No final dos anos 1990, uma série de acontecimentos violentos começaram a acontecer, como o massacre do Carandiru, em 2 de outubro de 1992. Para falar do apocalipse em São Paulo na virada para o ano 2000 as pesquisas de campo eram noturnas, e se estendiam madrugada adentro (exceto as visitas ao presídio do Carandiru). Essa visitas tinham “um encaminhamento norteador [...], especialmente no caso dos atores. Eles devem necessariamente, transformar aquela experiência *in loco* em algum material prático, quer sejam imagens, personagens, improvisações ou workshops” (ARAÚJO, 2008, p. 150).

Mariana Lima, Vanderlei Bernardino e eu fomos a uma delegacia no bairro do Pari, zona leste de São Paulo. Chegamos por volta das 22h, e a primeira imagem que me chamou a atenção foi a de uma mulher grávida de uns oito meses: suas mãos estavam algemadas e circundavam sua barriga. Sentado no chão, ao lado da cadeira, um homem jovem; seus braços abraçavam uma das pernas da cadeira, suas mãos algemadas. Do lado oposto ao deles, um grupo de pessoas, mais ou menos vinte. Nós nos apresentamos ao escrivão e dissemos o que estávamos fazendo ali; o delegado autorizou a nossa visita, mas disse que não poderíamos permanecer no local por muito tempo; um investigador de plantão nos levou à carceragem. Uma grade de ferro nos separava dos detentos, mas, na realidade, o que nos separava de verdade era a desigualdade social desse país; o projeto de dominação política através do analfabetismo. Essa visita foi muito rápida, não pudemos fazer nenhuma pergunta, mas me senti diante de uma vitrine dos horrores.

Por que eu não tive essa mesma percepção no Carandiru? A resposta talvez seja porque, no presídio, estávamos todos juntos — artistas em situação de liberdade com aprendizes em situação de privação da liberdade, no mesmo local. Além disso, estávamos num lugar preparado para nos receber, com carcereiros acompanhando o processo, vivenciando a realidade das cenas produzidas pelos detentos, sem acesso a nenhum pavilhão; ou seja, não vimos pessoas atrás das grades.

Voltando à delegacia: depois da breve passagem pela carceragem, o delegado nos recebeu em sua sala, e nos disse que poderíamos fazer as perguntas que queríamos que ele nos responderia, mas que deveríamos ser rápidos, pois naquela noite só estavam o escrivão, o investigador e o delegado; e, se acontecesse um resgate de presos, eles não conseguiriam nos proteger. Quando iríamos começar a fazer perguntas, o investigador entra na sala e diz:

— Doutor, tem uma mulher aí na sala que precisa falar com o senhor.

O delegado responde:

— Pede para ela esperar um pouco.

O investigador fala:

— É urgente, doutor.

O delegado autoriza a mulher a entrar e nos deixa ouvir o que ela tinha para falar. A mulher entra e diz:

— Doutor, meu marido era motorista de ônibus, eu trabalho no período da tarde e noite, pego o último ônibus, assim eu ia para a garagem com ele, assim voltamos de carro juntos para casa. Faz dois meses que esse casal entrou no ônibus do meu marido para assaltar, meu marido retrucou e esse homem que está aí algemado deu um tiro na cabeça do meu marido.

— A senhora confirma isso na presença do juiz? Pois, se a senhora confirmar, ele já não sai mais daqui.

— Eu não posso, eles moram na minha vila, eu trabalho e tenho dois filhos adolescentes que ficam em casa sozinhos. Eles sabem onde eu moro.

Um silêncio denso se estabeleceu, ar pesado difícil de chegar nos pulmões, tenho a impressão de que o tempo parou e que ficamos horas ali congelados; mas, na realidade, foram segundos. O delegado respondeu:

— Então eu não tenho o que fazer.

O homem a quem essa senhora se referia era o que estava algemado, sentado aos pés da sua esposa grávida, também algemada. Novamente sou invadida por um choque de realidade, sou afetada por todos os lados, me sinto nocauteada pela construção dessa terra

chamada Brasil; pois estávamos o delegado, o escrivão, a atriz e o ator, brancos; eu neta de indígena totalmente colonizada, portanto embranquecida; e o assaltante, a sua comparsa e a vítima, pretos. Recorro a Marilene Chauí (2000, p. 89)

conservando as marcas da sociedade colonial escravista [...] a sociedade brasileira é marcada pela estrutura hierárquica do espaço social que determina a forma de uma sociedade fortemente verticalizada [...], as diferenças e assimetrias são sempre transformadas em desigualdades que reforçam a relação mando-obediência [...] a relação social assume a forma nua da opressão física e ou psíquica.

Sáímos, da delegacia, mudos; o que quebrou nosso silêncio foi a urgência da tradução artística que precisaríamos fazer assim que chegássemos na sala de ensaio. Foi um jorro de palavras, parecia um vômito de ideias. Conseguimos combinar uma improvisação onde o Vanderlei seria o delegado; eu, uma policial feminina e a Mariana, uma mulher que chega na delegacia para fazer uma denúncia. Não combinamos nenhum detalhe a mais, a cena sairia como o vômito, num fluxo sem controle. Já na Oswald de Andrade, local em que fazíamos nossa residência artística, escolhemos o pátio interno como local onde apresentaríamos nossa tradução artística feita a partir da visita. Vander, na posição do delegado. Eu, a policial feminina que vai buscar a vítima que estava fora do espaço cênico. Deparo-me com a Mariana, de saia curtíssima, blusa do Flamengo cortada bem acima da cintura, com um vaso de planta amarrado a um pano branco, como se a planta fosse um cachorro de estimação preso por uma coleira. Assim que ela me viu, começou a gritar; parecia bêbada, puxava a planta pela coleira e gritava:

— Chama a policial feminina para chupar meu cú! — ela falava, com a boca no ralo.

Essa improvisação dá origem à personagem Babilônia, que foi interpretada pela Mariana, na peça.

Foto 5 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Claudia Calabi, 1999)



*Fonte: Acervo do grupo
Em cena, a atriz Mariana Lima.*

Em outra ocasião, Vanderlei Bernardino faz a pesquisa de campo na rodoviária do Tietê. Ficou por um longo tempo observando os passageiros que iriam embarcar, os que estavam chegando, as pessoas que estavam esperando alguém chegar. Quando ele retornou à sala de ensaio, fez a cena de um homem que espera, sentado em sua mala de viagem, observando quem chega e quem vai. Essa cena deu origem ao personagem João, um migrante nordestino, que chega a São Paulo em busca de Nova Jerusalém — e que, durante a peça, testemunha o apocalipse urbano.

Foto 6 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Kika Antunes, 2002)



Fonte: Acervo do grupo

Apresentação do espetáculo em BH. Cena do Juízo Final; com Sergio Siviero (Juiz) e Vanderlei Bernardino (João).

1.5 Workshop

É uma tradução artística feita a uma pergunta que o dramaturgo ou diretor faz, ao final de cada ensaio, para ser apresentada em um ou dois dias. Esse método exige que os atores deem seu ponto de vista em relação ao assunto ao qual foram expostos. Antônio Araújo (2008, p. 162) escreve, em sua tese, “é, para o ator, o seu espaço por excelência de criação e posicionamento artístico”.

O posicionamento artístico proporciona à dramaturgia um campo fértil de exploração, pois, todos os dias, no caso do processo do *Apocalipse 1,11*, há pelo menos oito conceitos díspares para cada pergunta feita (por serem oito atores em sala de ensaio). A princípio, isso parece um caos, pois a quantidade de material cênico gerado é gigantesca e heterogênea. Fico com a impressão que poderíamos fazer, dependendo das escolhas feitas, diversas peças diferentes.

1.6 Entrada no espaço – Presídio do Hipódromo

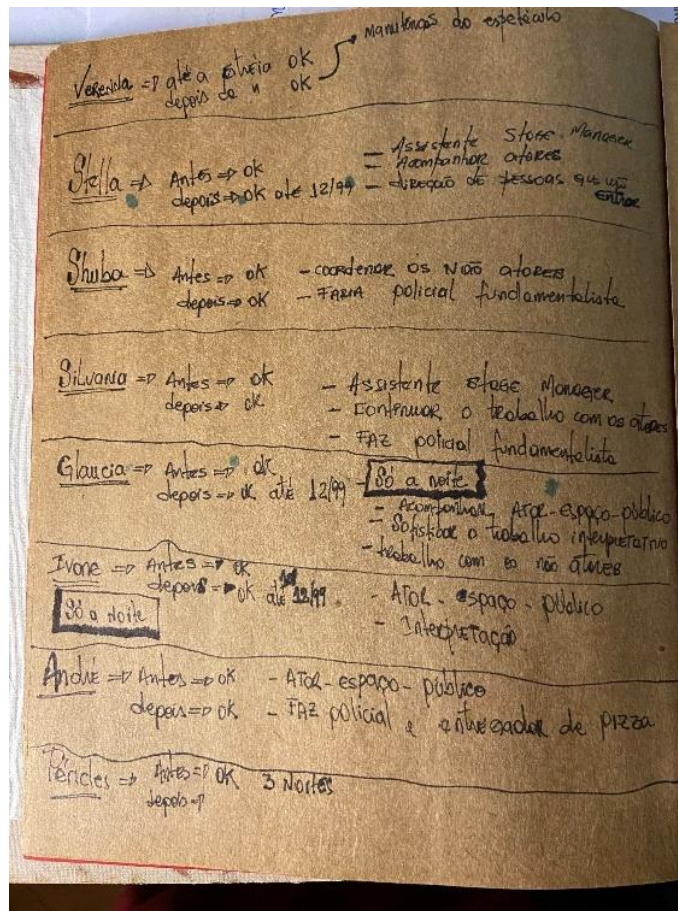
A primeira visita que fiz ao presídio foi dia 08/08/1999, três dias antes de começarmos a trabalhar nesse espaço. Deixaríamos a Oficina Oswald de Andrade, que nos acolheu durante um ano. Nós, da equipe de direção, fomos fazer o reconhecimento do espaço, para termos tempo de programar a primeira semana do processo de ocupação artística. Nessa época, o presídio estava desativado há 26 anos.

Ao chegarmos, a primeira coisa que me chamou a atenção foi o silêncio: as únicas coisas que ouvíamos era o bater das asas das pombas (que eram muitas) e o barulho de água pingando. Percorremos todo o espaço; ainda não sabíamos qual seria o percurso da peça ali dentro, então, nossos olhos estavam atentos a todos os centímetros da arquitetura; as paredes guardavam memórias escritas. Em um determinado corredor, (que viria a ser o local da cena inspirada no massacre do Carandiru), nos separamos e entrei em uma cela cuja parede serviu de diário para o preso político que ali tentaram silenciar. Nas paredes tinha escritos endereçados ao filho dessa pessoa. Foi um choque, para mim, encontrar as memórias de alguém que não conheço, endereçadas para alguém que nunca irá lê-las.

Encontramos celas repletas de prontuários de detentos que passaram por lá, todos empilhados, carcomidos por ratos, papéis que devem ter sido importantes. Fico com as memórias alheias coladas em mim, penso no filho que não recebeu a carta do pai... naquele momento, 1999, ele deveria ser homem feito. Entendi, na carne, o que significava a importância da memória do espaço para a construção do trabalho em *site specific*, ou seja, o *Apocalypse 1,11* seria estruturado no dentro do presídio.

Fizemos nossa reunião de direção logo após percorrermos todo o espaço, pois precisávamos conversar sobre nossas impressões e organizar o processo de ensaio que começaria nesse dia, na parte da noite. Cada um de nós compartilhou suas impressões do espaço e também conversamos sobre quem poderia continuar trabalhando conosco até a estreia — e quem gostaria de continuar trabalhando, durante a temporada.

Foto 7 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Eliana Monteiro, 1999)

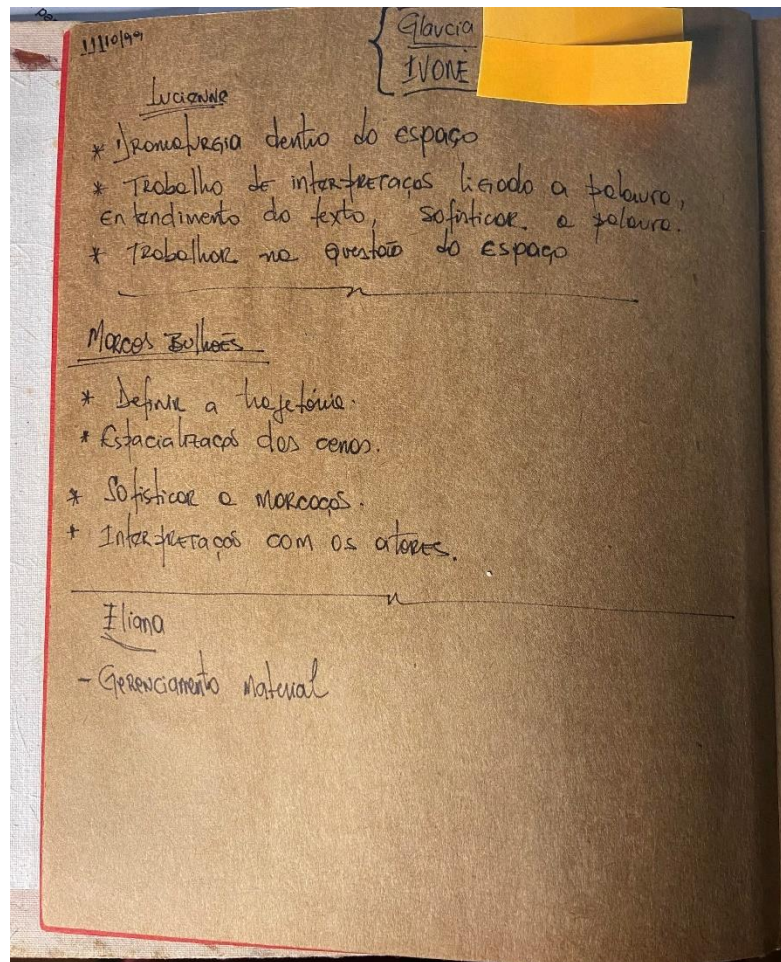


Fonte: Acervo pessoal

A equipe de direção era composta pelo diretor Antônio Araújo, pelo assistente de direção Marcos Bulhões, pela diretora de cena Eliana Monteiro e pela dramaturgista Lucienne Guedes — e pelos diretores que estavam fazendo estágio de direção nesse processo, que eram:

André Bortolanza
Glaucia Felipe
Ivone Barriga
Péricles Raggio
Silvana Barbosa
Simone Shuba
Stella Marini
Verenna Gorostiaga

Foto 8 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Eliana Monteiro, 1999)



Fonte: Acervo pessoal

Nessa reunião, dividimos as tarefas que cada um de nós realizaria. Lucienne Guedes, que estava desempenhando a função de dramaturgista, ficou encarregada de pensar a dramaturgia dentro do espaço e de fazer o trabalho de interpretação ligado à palavra, ao entendimento do texto, sofisticando-os, e trabalhando as questões do espaço.

Marcos Bulhões, que estava na função de assistente de direção, definiria a trajetória do espetáculo dentro do espaço: trabalharia a espacialização das cenas, a sofisticação das marcações e a interpretação, juntos aos atores.

Eliana Monteiro, que estava na função de diretora de cena, ficou encarregada de fazer todo o gerenciamento do material do espetáculo.

Às dezenove horas, os atores e atrizes chegaram e fizeram o reconhecimento do espaço. Depois, pedimos que eles fizessem uma caminhada sozinhos, de olhos abertos, e escolhessem nichos individuais. Para isso, a pergunta lançada foi: “Onde é o nicho da tua personagem?”. Assim que terminaram o reconhecimento do espaço, propusemos uma

improvisação: “Como o teu personagem se relaciona nesse espaço? Onde você gostaria de fazer uma cena (qual o local)?”.

A apropriação do espaço pelos atores foi o que mais chamava minha atenção. Era fascinante vê-los trabalhar num espaço tão inóspito; do local onde ensaiamos para este era uma diferença brutal. Estávamos num lugar abandonado, cujos moradores até nossa chegada eram os ratos, morcegos e pombas. Abaixo, descreverei algumas perguntas, jogos e vivências que foram propostas pelo Antônio Araújo ou por algum membro da equipe de direção (em nossas reuniões de direção, toda a equipe propunha modos de fazermos essa ocupação; portanto, não tenho detalhado no meu caderno de processo a quem atribuir cada uma. Essa foi uma falha no meu processo de aprendizagem na prática — só muitos anos mais tarde me atentaria ao fato de que o processo colaborativo é feito pelas propostas de muitos criadores e que seria fundamental nominá-los para fazer jus ao próprio nome do processo).

Relatarei os caminhos percorridos para a ocupação desse espaço de forma cartográfica (não o farei dia a dia).

A dança pessoal, de olhos fechados: dançar no espaço e relacionar-se com os quatro elementos (água, ar, fogo e terra). Esse exercício se transformou no aquecimento, nessa fase inicial do trabalho.

As improvisações no espaço seriam individuais ou coletivas, mas aconteceriam sempre a partir de um recorte do espaço, da materialidade ali encontrada. Não poderíamos mais usar metáforas; teríamos que lidar com a concretude.

O trabalho vocal, realizado pela Mônica Montenegro, que já vinha sendo realizado há seis meses, agora passaria a explorar o que o espaço oferecia de estímulo para a voz dos atores.

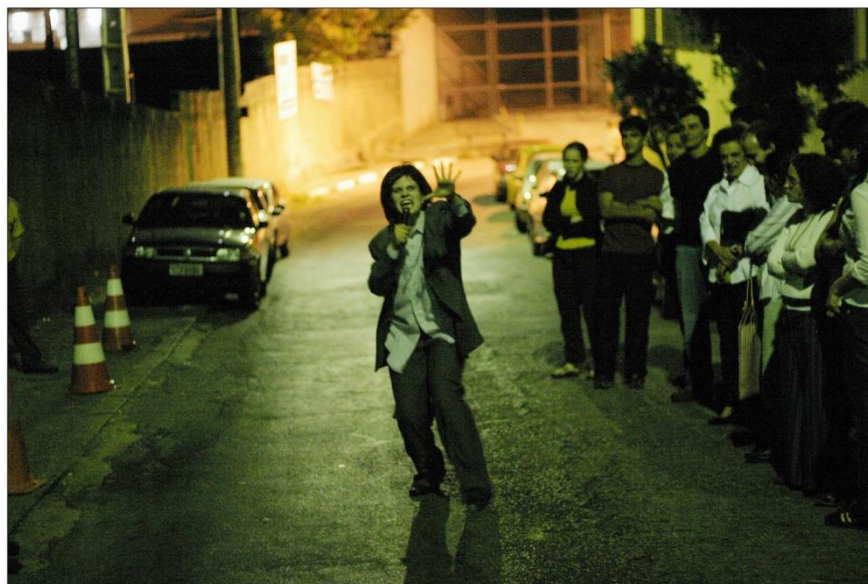
Antônio disse que havia dois elementos fundamentais para investigarmos: a relação do corpo no espaço e no tempo. Então, a investigação começou pelo ViewPoints de arquitetura. Foi um trabalho de vivência no espaço, conduzido pela Miriam Rinaldi: exploração das paredes, do chão, do teto dentro das celas, janelas, portas, grades; aguçar a percepção das texturas da arquitetura, a luz, as cores.

E, na sequência, Ariela Goldmann (cuja função era treinamento de lutas, durante o processo) trabalharia o aquecimento, a partir das técnicas de Laban, para a exploração livre dos espaços. Por exemplo: cada ator em uma cela. O dispositivo dado era “explorando o espaço pessoal”. Inicialmente, de forma parcial (pois estavam dentro da cela) e, depois, total (ou seja, toda a penitenciária). O objetivo era que os atores comessem a se relacionar com o espaço o mais próximo de si que pudessem.

Recorro aos registros fotográficos de algumas cenas que evidenciam a ocupação do espaço:

Apocalypse 1,11 começava com o ator Vanderlei Bernardino, que interpretava João, sentado em sua mala. Em São Paulo, ele ficava sentado ao lado da estação Bresser do metrô, meia hora antes da peça começar. Quando o público estava em frente ao presídio, aparecia o Homem Machucado, personagem interpretado por Luciana Schwinden.

Foto 9 - Espetáculo *Apocalypse 1,11* (Guto Muniz, 2004)



APOCALIPSE 1,11 - Teatro da Vertigem (SP-Brasil) / Antiga Delegacia Seccional-Centro / FIT-BH 2004

Fonte: Acervo do grupo

Ao adentrarmos no espaço, no beiral do segundo andar do presídio, víamos a imagem de uma criança que estava regando um vaso de flores. Ao terminar de regar, ela pegava uma caixa de fósforos e jogava na plantinha, que pegava fogo imediatamente.

Foto 10 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Otavio Valle, 2003)



Teatro da Vertigem "Apocalipse 1:11" Foto: Otavio Valle

Fonte: Acervo do grupo – FIT Rio Preto

Após a queima da planta, o carteiro chegava, anunciando o apocalipse. Durante todo o percurso, o público acompanhará o personagem João, que assistirá a tudo. Essa personagem se desloca para um hotel chamado Nova Jerusalém. Ao chegar em seu quarto, encontrará a personagem Noiva. A missão de João é encontrar o caminho para a Nova Jerusalém; não tem interesse em relacionamento amoroso. Noiva sai e entra o Anjo Poderoso, interpretado por Joelson Medeiros e pelos policiais fundamentalistas interpretados por Alexandre Russin, Douglas Estevan, Eduardo Avelino, Gil Guiuzo, Marçal Costa, Pedro Vieira, Pedro Moutinho, Sérgio Guizé e Tales Vinicius. O Anjo Poderoso invade o quarto de João e lhe dá crack para pipar. Só assim ele veria a Nova Jerusalém. Ele tortura fisicamente João e sai. João encontra Jesus, interpretado por Roberto Audio, embaixo de sua cama — uma cena de acerto de contas.

Foto 11 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Jorge Etecaeber)



Fonte: Acervo do grupo

João abandona seu quarto e sobe as escadarias, para vivenciar o apocalipse urbano da cidade de São Paulo. Chega na boate e os apresentadores do show são A Besta, interpretada por Roberto Audio, e Babilônia, interpretada por Mariana Lima (e, depois, por Miriam Vinaver). Nesse show, para comemorar os 500 anos de descoberta do Brasil, o que presenciamos é a barbárie, a devastação.

A cena da Boate que escolhi para apresentar o espetáculo a vocês não é do espaço, mas da personagem Talidomida, interpretada por Luciana Schwinden: uma pessoa com deficiência motora falava um trecho da Constituição Brasileira e, durante o percurso, sofria um abuso sexual por parte da Besta. Um retrato do país e da colonização.

Foto 12 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Guto Muniz, 2004)



APOCALIPSE 1,11 - Teatro da Vertigem (SP-Brasil) / Antiga Delegacia Seccional-Centro / FIT-BH 2004

Fonte: Acervo do grupo

Durante o show, a boate é invadida pelo Anjo Poderoso e seus policiais fundamentalistas. Todos os participantes são presos e levados para o corredor do Massacre. Como essa cena acontecia no escuro, não temos registros.

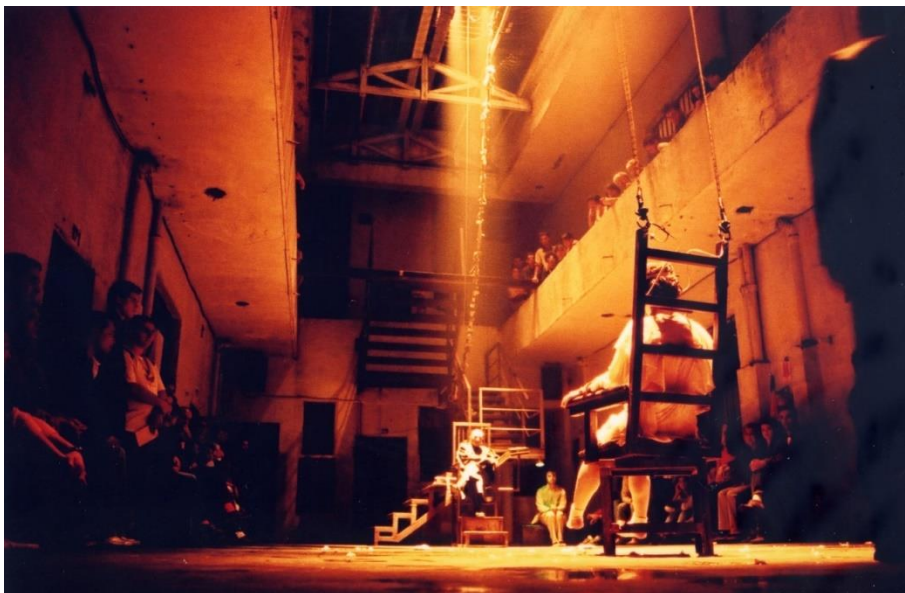
Foto 13 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Claudia Calabi, 2003)



Fonte: Acervo do grupo

A cena do Massacre era concluída e seguíamos o personagem João até o Juízo Final, local onde o personagem Juiz, interpretado por Sérgio Siviero, julgaria todos — inclusive a si mesmo. Sua própria sentença final era o enforcamento.

Foto 14 - Espetáculo Apocalipse 1,11 (Edouard Fraipont, 2000)



Fonte: Acervo do grupo – Presídio do Hipódromo

Capítulo II - Da filosofia à concepção cênica e ao processo

As formas de esgotar o possível, levantados pela obra *O Esgotado*, de Gilles Deleuze, inspiraram *A Última Palavra é a Penúltima*, encenada por – Eliana Monteiro Vertigem/SP, Fernanda Lippi e André Semenza Carlos Cuevas, dos grupos Kikzira /MG e LOT/Peru, em 2008. A convite da 31ª Bienal de São Paulo, de 2014, a intervenção foi revisitada pelo Teatro da Vertigem que, com o distanciamento do tempo, propunha-se rever o já feito, refletir e reocupar o mesmo espaço: o acesso subterrâneo da rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo. A direção da intervenção *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* foi assinada por Eliana Monteiro e por Antônio Araújo.

A concepção artística de *A Última Palavra é a Penúltima* transforma a cidade em um espaço ficcional. Depois da intervenção e durante as apresentações, aquele lugar não é mais a passarela da Rua Xavier de Toledo. A noção de interrupção (no caso, teatral) significaria exatamente a inviabilização das noções de discurso e representação, pois ambos prescindem de um encadeamento mínimo, seja de ideias, de análises ou, até mesmo, de imagens. A interrupção pode ser causada, por exemplo, pela quebra de um fluxo cotidiano da vida.

A intervenção urbana apresentaria, portanto, essa potencialidade, por seu alargamento, um aumento “superabundante” dos próprios elementos do discurso e da representação, até o ponto em que estes se desintegram. O artista diante da cidade parte de sua condição de estrangeiro e do impacto que a metrópole provoca em seu corpo para buscar chaves na arte e, assim, tentar decodificar os enigmas que o urbano oferece.

2.1 Meu depoimento pessoal – *A Última Palavra é a Penúltima*

Fui apresentada ao termo esquizoanálise pelo filósofo Peter Pál Pelbart, no início do ano de 2008. Nós, do Teatro da Vertigem, o convidamos para pesquisarmos sobre o conceito de desterritorialização, termo utilizado pela primeira vez no livro *Anti-Édipo*, lançado em 1972, escrito por Gilles Deleuze e Felix Guattari. Queríamos entender como ele se aplicaria ao nosso trabalho, tanto em grupo como individualmente.

O caminho percorrido nesses dias foi bem árido, íngreme, tortuoso, por vezes tive vontade de desistir de subir a montanha. Parecia-me que esse território era muito estranho e não me pertencia: por mais que eu me identifique com o território filosófico, não pertencço a

ele. Então, como eu poderia desterritorializar um território que não era meu? Começo a subida, recusando o desconhecido, até o momento que o filósofo nos indicou um texto que me impulsionou e foi “meu esquizoanalista”, escrito por Suely Rolnik, em 2006.

Suely narra seu encontro com Deleuze e seus desdobramentos, em 1973. Deleuze a presenteia com um LP da ópera *Lulu*, de Alban Berg, e faz uma provocação:

comparar o grito de morte de Lulu, personagem principal desta ópera, ao de Maria, personagem de *Wozzeck*, outra ópera do mesmo compositor [...] Lulu é uma mulher exuberante e sedutora que se envolve com uma significativa diversidade de mundos, numa vida inteiramente experimental.

Fico paralisada com esse trecho. Lembro da experiência ao assistir ao *Livro de Jó*, do Teatro da Vertigem, em 1995: tinha a certeza de que havia verdades absolutas e que eu as seguia, inflexível a tudo que era novo. Sou neta de uma indígena, mas fui totalmente colonizada pela igreja católica e pela escola, em plena ditadura militar, onde o dever e a moral e cívica eram matérias fundamentais dos bancos escolares. Em casa, minha mãe praticava a invisibilidade comigo, talvez por precisar trabalhar muito, alimentar quatro crianças e por eu ter nascido mais preocupada em saber por que o céu era azul. Sempre me senti fora de lugar. Meu irmão mais velho contribuía muito para esse sentimento — quando estávamos sozinhos, ele queria brincar de lutinha; eu tinha cinco anos e ele, dez, e eu odiava essa “brincadeira”, pois facilmente ele se sentava em cima da minha barriga, me dava tapas no rosto e me perguntava:

— Por que você nasceu?

Isso tudo é meu. Eu faria tudo para caber nesse espaço; então, comecei a ceder, a me ausentar de mim, dos meus desejos, para ficar dócil, como conceitua Foucault. Afastei-me voluntariamente do meu sentir, dos desejos, pois, além da filosofia, meninas me interessavam. Eu já percebia que havia algo errado, mas só mais tarde descobriria o nome dessa preferência: lesbianismo. Nos anos 1970 isso era imperdoável, desaprovado. Precisava me camuflar; virei camaleão. Desprezar meu corpo era tudo o que eu sabia fazer.

Voltando ao texto de Rolnik (2006),

Num período de miséria decorrente de algum episódio em que sua vitalidade sofre o impacto de forças reativas, Lulu sai às ruas para fazer algum dinheiro, em pleno frio de uma noite de Natal. No anonimato do michê, ela acaba encontrando nada mais nada menos do que Jack o Estripador, que evidentemente irá matá-la. No momento em que antevê a morte refletida no facão que o assassino aponta contra ela, Lulu solta um grito dilacerante. O timbre de sua voz tem uma estranha força que fascina Jack a ponto de ele quase desistir do crime. Também nós somos atingidos por esta força: sentimos vibrar em nosso corpo a dor de uma vigorosa vida que se recusa a morrer.

Eu não escutava o timbre da minha voz há anos.

Durante a adolescência, emudeci. Fabriquei uma glossofobia, balbuciava frases curtas, sempre com alguma metáfora, para que fosse entendida rapidamente e pudesse encerrar o assunto.

Retornando ao texto da Suely,

já a outra mulher, Maria, é a cinzenta esposa de um soldado qualquer. Seu grito de morte é quase inaudível; confunde-se com a paisagem sonora. O timbre de sua voz nos transmite a pálida dor de uma vida insossa, como se morrer fosse igual a viver. O grito de Lulu nos vitaliza, apesar e por causa da intensidade de sua dor. Já o grito de Maria, nos arrasta para a melancolia e nos dá vontade de morrer. (ROLNIK, 2006)

Fazia dez anos que eu estava no Vertigem. Nessa época, muito caminho percorrido, sinto-me mais aberta para novas experiências, mas ainda muito insegura. Identifico-me com Maria, a cinzenta: meu grito poderia confundir-se com a paisagem; parece que a pele que eu habito me pertencia, mas não me sentia confortável dentro dela, ainda não era meu lar. Seguindo no estudo do texto, encontro um depoimento que faz meu corpo estremecer,

Segunda cena: 1978. Uma aula particular de canto, que venho fazendo com duas amigas, aos sábados à tarde, já há algum tempo. [...] Neste dia, para nossa surpresa, ela, a professora, pede que cada uma de nós escolha uma canção e nos faz trabalhar com isso durante toda a aula. A canção que me ocorre é uma entre as tantas do Tropicalismo [...] “cantar como um passarinho de manhã cedinho... abre as asas passarinho que eu quero voar... me leva prá janela da menina, na beira do rio...”. É Gal quem canta, [...] À medida que vou cantando, uma vibração semelhante toma conta de minha própria voz, cada vez mais firme e cristalina. Sou tomada por um estranhamento: primeiro, a sensação de que este timbre me pertence desde sempre, e que apesar de silenciado por tanto tempo, é como se eu nunca tivesse deixado de expressá-lo; depois, porque à medida que flui, sua vibração apesar de tão suave parece perfurar meu corpo, que de repente se mostra como que petrificado. (ROLNIK, 2006)

Ao ler o texto de Rolnik, parece que se abre outra possibilidade de mudança. Ou melhor, abre-se um outro caminho que me levaria a outra transformação; minha percepção é a mesma de quando assisti *O Livro de Jó* pela primeira vez. Eu me interessei sobremaneira pelos encontros com Peter, o filósofo. Preciso fazer um aparte, aqui: há pelo menos dois anos, o Tó vinha me falando:

— Você precisa sair da minha sombra, precisa se aventurar na direção.

Eu não dizia nada, mas não entendia como fazer isso, e o medo paralisante não me permitia; não tinha forças para tal. Mas esse texto fez algo mexer novamente na minha construção um pouco menos rígida. Eu sentia as trincas aumentarem na barreira de contenção que represava minhas águas.

Esse texto parece ter sido escrito para mim:

Sinto o branco da jardineira e da camiseta que estou vestindo como uma pele/gesso compacta envolvendo meu corpo; e mais, esta espécie de carapaça parece estar ali há muito tempo, sem que eu jamais tivesse me dado conta. O curioso é que o endurecimento do corpo se revela no momento mesmo em que o filete de voz o perfura, como se de algum modo voz e pele estivessem imbricados. Terá o corpo enrijecido junto com o desaparecimento do timbre? Seja como for, o gesso tornara-se agora um estorvo, do qual tinha que me livrar o mais rápido possível. Neste instante decido voltar ao Brasil. (ROLNIK, 2006)

Se voz e pele estão imbricadas, me deu coragem para aceitar desafio gigantesco que vinha recusando por medo, por achar que eu não tinha o que falar. O Teatro da Vertigem, nessa ocasião, era patrocinado pela Petrobrás, cujos recursos patrocinariam um projeto de residência artística com dois outros grupos: LOT, do Peru, e Zikizira, de BH. O projeto aprovado não trazia o assunto que desenvolveríamos, mas todos os integrantes do Vertigem participariam e, a princípio, Antônio Araújo seria o diretor, em colaboração com outros três diretores. Mas dois fatos mudaram o que estava previsto: em 2008, dona Fátima, mãe do Tó, ficou muito doente e foi hospitalizada. Nesse mesmo ano, ele defendeu sua tese de doutoramento e, então, num dia qualquer, ele me disse:

— Eu não posso dirigir esse projeto de residência, minha mãe está internada.

Eu disse:

— E agora? Quem vamos chamar para fazer essa direção?

Ele me olhou e disse:

— Você vai dirigir, você faz isso comigo o tempo todo, agora vai fazer com três diretores.

Eu congelei, meu corpo parece que estava entrando em colapso, e disse:

— Não vou não. Então a gente não faz.

Antônio respondeu:

— Então a gente devolve o dinheiro para a Petrobrás.

Achei aquilo golpe baixo; como ele poderia fazer isso comigo? Hesitei, tentei fugir, mas o texto da Suely me encorajou. Aceitei o desafio de ser a diretora do projeto de residência artística, patrocinado pela estatal, e precisava encontrar o timbre da minha voz para continuar perfurando a barreira de contenção que represava meus desejos. Houve um outro texto que estudamos e que foi norteador do conceito e do desenvolvimento da intervenção: *O Esgotado*, de Gilles Deleuze.

2.2 Entre o Cansaço e o Esgotamento, o Abismo

O filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), ao analisar as obras televisivas do escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), trouxe um outro ponto de vista para o conceito de esgotamento. Em seu artigo *O Esgotado* (DELEUZE, 2010), o filósofo desenvolve considerações sobre várias obras de Beckett, nas quais o mote é o esgotado, o esgotamento.

Em 2008, fui apresentada ao pensamento de Deleuze pelo também filósofo Peter Pál Pelbart. Mergulhar em seus escritos foi fundamental para elaborar o conceito da intervenção artística intitulada *A Última Palavra é a Penúltima* (2008)¹. Deleuze abriu meu pensamento para perseguir algumas pistas de como enfrentar a ponte estreita e movediça que serve de caminho entre o *estar cansado* e o *ser esgotado*. O precipício aos pés do caminhante é profundo, e a distância que separa estes diferentes “ser” e “estar” é gigante. Se, em 2008, eu fiquei impressionada com a potência do texto, em 2016 fui novamente atirada de volta a ele, por um vendaval pessoal. E, de novo, em 2018, por conta do devastador e violento processo que assolou nosso país nas eleições. Esses dois vendavais, um privado e outro público, fizeram aquela ponte balançar muito ferozmente, com o rancor da intolerância face aos diferentes modos de existência.

A convite da 31ª Bienal de São Paulo, em 2014, pudemos revisitar a intervenção, nomeada *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*². Embora a estrutura e a concepção do trabalho permanecessem as mesmas, agora os artistas convidados eram outros, e suas respostas à pergunta disparadora, conseqüentemente, também foram diferentes.

Segundo Deleuze, para chegarmos ao *ser esgotado* é preciso enfrentar o *estar cansado*. Viver na cidade é perceber quais prisões privadas e públicas nos prendem, e também perceber que ambas parecem agir em comunhão, se retroalimentando.

Alexandre Oliveria Henz escreve, acerca do diagnóstico de Nietzsche sobre estarmos cansado do homem que “emerge no final do século XVIII na cultura. Essa mesmice do homem, este apequenamento do homem, tornou-se a meta da nossa civilização, não um acidente de percurso, mas uma meta”. (HENZ, 2008)

Como resistir a essa meta imposta? Deleuze (1988, p. 140) nos dirá que: “resistir significa extrair desse homem as forças de uma vida afirmativa”.

¹ Neste trabalho, compartilhei a direção cênica com Carlos Cuevas, diretor do Grupo Lot, do Peru, e também com Fernanda Lippi e André Semenza, do Grupo Zikzira, de Minas Gerais. Os integrantes dos dois grupos fizeram parte da intervenção.

² Dessa vez, compartilhei a direção com Antonio Araujo, meu parceiro artístico no Teatro da Vertigem.

A esfera pública precisa dos nossos traumas, inseguranças e medos para adestrar nossos corpos³.

Nosso objetivo era, portanto, investigar, na cidade-corpo⁴, maneiras de esgotamento, de driblar a mesmice. Uso essa palavra (driblar) pois, em 2014, fomos sede de um dos eventos esportivos mais esperados pelo planeta, e fomos derrotados — perdemos de 7 × 1. Quando começo o mestrado, a Rússia era a sede da Copa de Futebol e fomos eliminados pela Bélgica por 2 × 1. Em 2022, quando estou a finalizar a escrita da dissertação, o espetáculo foi realizado no Catar e o Brasil foi eliminado pela Croácia nos pênaltis. Então, sim, precisamos driblar o estabelecido a céu aberto sobre a maldição das câmeras de vigilância. Deixar de lado o pão e circo proporcionado pela política e pelo futebol, para protagonizarmos o esgotamento de nós mesmos, criando, na megalópole paulistana, uma ilha para performarmos. “A força de performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; [...] do vivente com seu tempo, o espaço, o corpo, o outro, consigo. Esta é a potência da performance: des-habituar, des-mecanizar”. (FABIÃO, 2008, p. 237).

Então, lanço-me no abismo, em queda livre, na tentativa de conseguir bater as asas antes de estatelar no chão, ultrapassando assim o cansaço absurdo, físico, emocional e moral. A única saída é mergulhar no precipício do tempo, e a queda começa pelo lado do cansaço.

Na bagagem, levo os escritos de Deleuze. Logo nas primeiras linhas de seu artigo, Deleuze (2010) escreve:

O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva). Mas essa permanece, porque nunca se realiza o possível: ele é até criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização.

O cansaço está também ligado à sociedade do trabalho e da produção. E, se para mim é mais fácil pensar através de imagens — porque elas criam conexões mais imediatas entre sentir, ler e traduzir — consigo entender o que está por trás das palavras filosóficas quando fabrico ou empresto texturas. Empresto uma imagem:

³ É sob o jugo do des-governo federal, acrescido aos efeitos da pandemia de covid-19, que faço estas considerações e escrevo esse artigo, em setembro de 2022, afetada pelo horror dessa época.

⁴ **Cidade-corpo**: território de existência, lugar da construção de subjetividades e da mobilidade veloz. Contraditoriamente, na modernidade, é produtora de imobilismos. “É a velocidade que, ao desequilibrar, no terreno próprio da cidade, obstrui o corpo em sua condição de ser e em sua capacidade de experimentar. O caminhar pela rua — que faz com que o corpo do sujeito se deixe atravessar pelo corpo da cidade; e se transforme nela”. (HISS; NOGUEIRA, 2013)

Foto 15 - Engenho de tração animal (Celso Martins, s/d)



Fonte: foto/divulgação encontrada no site da Prefeitura de Florianópolis. Disponível em: <<http://www.pmf.sc.gov.br/noticias/index.php?pagina=notpagina¬i=12416>>. Acesso em: 24 jan. 2023

Aqui, vemos uma atafona, nome dado ao moinho cuja tração é feita por um animal de grande porte. Nessa imagem, um boi com os olhos totalmente tapados por antolho, um acessório que se coloca na cabeça de animais de montaria ou de carga para limitar sua visão e forçá-los a olhar apenas para frente (e não para os lados), evitando que se distraiam, ou se espantem, e saiam do rumo. Uma haste de ferro sai da máquina arcaica e abraça o corpo do boi, parecendo um instrumento de tortura medieval. No chão, um círculo desenhado com capim circunscreve a trajetória do animal, que terá que andar para continuar se alimentando. Enquanto anda para conseguir mais alimento, a máquina continua a funcionar e realizar o trabalho de moer a cana ou a mandioca. O engenho precisa funcionar e, enquanto o boi procurar mais alimento — busca incessante, para um animal faminto —, isso vai acontecer, já que a quantidade de ração oferecida é meticulosamente calculada para não saciar rapidamente a sua fome.

Poderíamos descrever uma imagem semelhante, a partir do homem que pilota a máquina:

Foto 16 - Homens trabalhando em uma serra circular (2007)



Figura 1 - Trabalho burocrático no momento em que se faz a serra circular.

Fonte desconhecida. (Disponível em: http://scielo.iec.gov.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-59072007000300007#fig1). Acesso em: 24 jan. 2023)

Os olhos deles não estão tapados, mas direcionados para baixo. Não há horizonte possível. É a postura do servo, cujas mãos estão na máquina e apenas os braços se movimentam. Ele usa roupas comuns, sem equipamentos de proteção individual. Exibe nos ombros uma leve deformidade, como se carregasse um peso maior do que poderia suportar. Não parece estar descansado ou satisfeito, com o estômago cheio.

Nas duas fotos, dois diferentes seres. Ambos estão acoplados a uma máquina: enquanto o animal caminha atrás do alimento, o humano faz movimentos repetitivos, em uma coreografia forjada e imposta pela máquina (e ele também não se submete pela preocupação com o seu sustento?).

A execução exaustiva faz com que a lassidão tome sua força, pouco a pouco. Sempre há um objetivo a ser cumprido, na produção:

Quando se realiza um possível, e em função de certos objetivos, projetos e preferências: calço sapatos para sair e chinelos para ficar em casa. Quando falo, quando digo, por exemplo, “é dia”, o interlocutor responde: “é possível...”, pois ele espera saber o que pretendo fazer do dia: vou sair porque é dia [...]. (PARAIN, 1953, p. 61, 130 apud DELEUZE, 2010, p. 68)⁵

Nesse momento, paro e penso que, talvez, a imagem da atafona seja atualizada, pois

o que estamos vivendo agora, na era da aceleração infinita da infosfera é o seguinte: a desproporção entre a taxa de entrada de novas informações e a insuficiência de tempo disponível para seu processamento consciente gera hipercomplexidades [...] à medida que a vontade consciente e racional se torna incapaz de conferir e de ajustar as tendências que reforçam a si mesmas até o ponto do colapso total. (BERARDI, 2020, p. 15, 17)

A cada momento, somos bombardeados por informações, metralhados por palavras sem o tempo de ressignificá-las, de problematizá-las, de digeri-las. Uma violência invisível que nos exaure, uma sociedade na qual corremos contra o tempo e não sabemos para onde.

Jorge Larrosa faz coro em um de seus ensaios, enunciando que vivemos em um momento de excesso de informação, onde o sujeito sabe muitas coisas e passa seu tempo buscando informação. Em um segundo momento, Larrosa explicita que o excesso de informação faz com que o sujeito moderno tenha excesso de opinião. É necessário opinar; caso contrário, se o indivíduo não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se um falso, como se lhe faltasse algo essencial. O filósofo-pedagogo acrescenta que “tudo o que se passa acontece demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. Vivemos em um momento no qual a falta de tempo nos é crucial” (LARROSA, 2014, p. 18-24). Assim como o excesso de trabalho, o excesso de produzir, a necessidade de materializar. Para Larrosa, o sujeito moderno é animado por portentosa mescla de otimismo, de progressismo e de agressividade: crê que pode fazer tudo a que se propõe, e, se hoje não pode, algum dia poderá, e para isso não duvida em destruir tudo o que percebe como um obstáculo à sua onipotência.

Para Larrosa, todos esses excessos do sujeito contemporâneo — “que é ultrainformado, que transborda de opiniões, que corre contra o tempo sendo escravo de uma liberdade-trabalhista — nos leva ao não viver verdadeiramente a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos afete”. (LARROSA, 2014, p. 18-24)

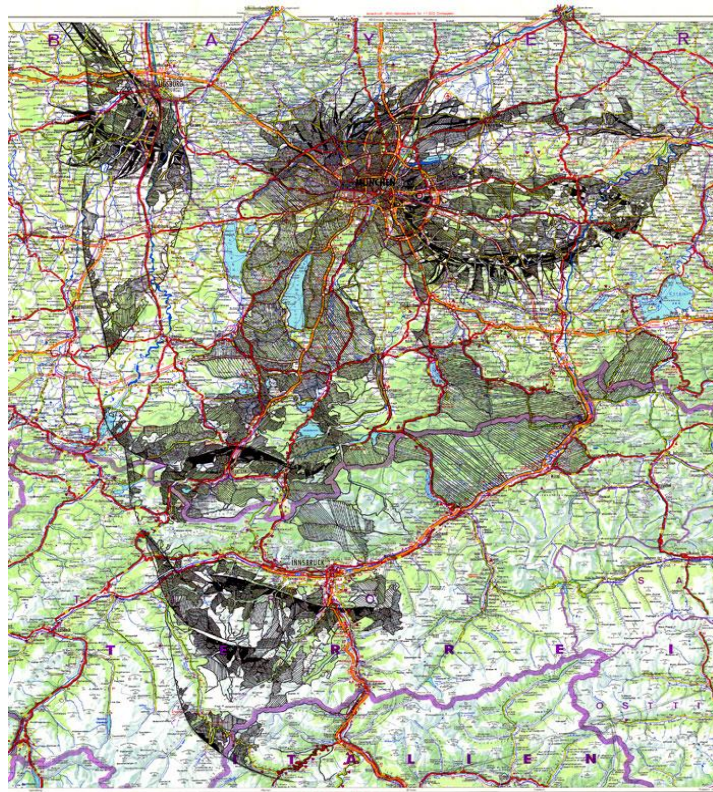
Somos corpos-cansados, corpos que não possibilitam, corpos mortos-vivos. O pensar se tornou intangível. O experienciar, dissolúvel. Na era da informação total, como seremos

⁵ Parain, B. *Sur la dialectique*. Paris: Gallimard, 1953, p. 61, 130.

capazes de pensar em processo de criação de subjetividade, uma vez que, para haver processo, é preciso tempo de decantação, é preciso deixar-se afetar por acontecimentos que não estão previstos e criam deslocamentos na nossa maneira de agir e estar no mundo? Ou seja, “quando a precarização está colocando em risco a solidariedade social e quando o corpo social está conectado a automatismos etnolinguísticos que reduzem suas reações a repetições de padrões comportamentais já incorporados”. (LARROSA, 2014, p. 17)

Caminhando pela cidade de São Paulo, percebo uma multidão de pessoas: pluralidade de etnias, cores e idiomas que caminham em direções opostas, com suas sensibilidades, seus amores, suas cicatrizes.

Figura 1 - Deutschland (Ilustração de Ed Fairburn, 2012)



Fonte: Site do artista. Disponível em: <<https://edfairburn.com/project/deutschland/>>. Acesso em: 10 jan. 2023. “Os mapas de papel são essenciais para o retratista Ed Fairburn, que os usa como tela para seu trabalho detalhado. Sua integração cuidadosa de retrato humano e topografia faz com que pareça que os dois sempre pertenceram um ao outro”. (Rocky Mountain PBS)

No momento em que vejo, tudo está vivendo em rede, realizando “ações comuns graças a procedimentos que possibilitam sua interconexão e inter-operação. Se você não se adapta a esses procedimentos, se não segue as regras estabelecidas, está fora do jogo” (BERARDI, 2020, p.18).

Vivências conectadas, as redes de hipercomplexidade social, uma mutação em que passamos a ser

enxame... pluralidade de seres vivos cujos comportamentos seguem (ou parecem seguir) regras inscritas em seus sistemas neurais... uma multidão de animais de tamanho e orientação corporal similares que se movem juntos em uma mesma direção e que agem de modo coordenado. (BERARDI, 2020, p.19)

Acredito que é no entrelaçamento de linhas de fuga, em um mecanismo que deixe vaziar o que está represado pelas linhas retas (pelos poderes que nos querem iguais), que toda a diversidade dos seres se torna possível como expressão, em um tecido social e individual capaz de esgotar todo o possível.

Entrelaçamento: as linhas, o meu abismo,

mergulhei no meu lodo, encontrei algumas submissões, dei-me conta de que fui amputada por mim mesma, machucando meu corpo/vida para caber em alguns espaços/fôrmas que eu não cabia. Percebi então fraturas expostas que recusava a olhar em mim, tantas e tantas fugas, até presenciar a implosão do corpo muito amado de minha companheira de vida. Ela se foi, depois de uma vida inteira sendo atravessada pelo adestramento de sua família para ser aceita por amar uma mulher. Aquele corpo tão amado por mim cedeu espaço em seu fígado para um câncer que a consumiu em apenas um mês. Aquele corpo tão amado por mim se tornou só cinzas em um saquinho plástico na minha mão.⁶

⁶ Trecho que escrevi no momento em que, não ainda refeita do luto da situação pessoal a que me refiro, mas com sede de vida, reli os textos que havíamos estudado nas aulas do professor Denny. O texto é uma homenagem à minha ex-companheira Dete, *in memoriam*.

O tempo...

Fico impressionada com a sua bipolaridade e escrevo isso. Há sete meses, tinha certeza que você era exato, passível de medição. Sessenta segundos igual a um minuto, sessenta minutos o mesmo que uma hora, vinte quatro horas, um dia. 17/01/16 estava eu num precipício como um equilibrista, olhando para o horizonte, confiante no próximo passo. O tempo passando rápido demais. Alguém havia alterado o cursor do relógio. Estava descontrolado. Às 5:30h da manhã desse dia ele parou. Caí em queda livre. Mergulhei na dor. Na falta de futuro. Na falta de você em mim. O tempo,

lento
 lento
 lento
 lento vento
 vento
 vento

vento forte

O peso insuportável. Excesso de ar, sufocamento. Afogamento. Cada 24 horas me pareciam conter 525.600 minutos. Quanto mais eu despencava, mais devagar suas garras penetravam minha pele. Séculos passaram-se em segundos. Estatelar no chão? Abrir as asas? Subterrâneo. Quando estava muito perto do mar... Mergulhei em mim... Vi o desastre... ferida... Senti o cheiro de carne queimada. Vivenciei cada segundo eterno. Estive...

presente... Ausente... Desisti insisti
 desisti

insisti. desisti desisti

insisti desisti insisti descobri que não tenho mais tempo para a falta de vida. Não tenho tempo para gastar represando desejos. Disfarçando sorrisos. Dissimulando. Fazendo de conta.

luto
 luto
 luto
 luto
 luto
 luto
 luto
 lutei
 lutei
 Lutoei

Tenho sede de tempo gasto com felicidade, tenho fome de vida. De mudança. De fazer o tempo que gastamos juntas valer a minha vida.

O cheiro do lodo eu já conheço; fui sem medo para ele.

Atolei, berrei, lutei...

Nenhuma janela abriu...

N e n h u m a

J a n e l a

A b e r t a

Foto 17 - Ação performativa (Edu Marin, 2008)



Fonte: Acervo do grupo

Aqui, a cantora Flávia Maria e o ator Sérgio Pardal atravessavam a passagem. Ela tem um gravador nas mãos, registrando tudo que ouvia dos transeuntes, durante seu percurso.

Foto 18 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

A partir da dor, meu corpo, violado, começou a criar possibilidades, performances. Na imagem, uma figura de um executivo cansado, deitado no chão, na faixa de pedestre (o performer Roberto Audio, na intervenção *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*). O eixo mais importante do meu trabalho é a tradução através de depoimentos pessoais; ou seja, como respondemos esteticamente às questões que nos atravessam. Mas não se trata somente de responder aos fatos ocorridos na experiência vivida, pessoal; interessam também fatos vivenciados por outros, que nos afetam igualmente.

A pergunta que procuro e preciso responder em queda livre, no meu abismo, é “o que (ou como) se chega ao estado de esgotamento?”. Pois o cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. (DELEUZE, 2010, p.67).

Convivi durante quatro décadas com a certeza de que havia verdades absolutas e as segui fielmente, anulando meus desejos, represando as águas produzidas pelo meu corpo. “Como me aproximar da flexibilidade e colocar meu corpo a experimentar o novo, o desconhecido? Rizomar-me, criar conexões não previsíveis, acêntricas, sem hierarquia e que me permitam ramificar em todas as direções?”. Deleuze (2010) nos dá uma pista quando escreve:

Bem diferente é o esgotamento: combina-se o conjunto de variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação. [...] Não mais se realiza, mesmo que se conclua algo. Sapatos: fica-se; chinelos: sai. Não se cai, entretanto, no indiferenciado, ou na famosa unidade dos contraditórios, e não se é passivo: está-se em atividade, mas para nada.

A utilidade prática da existência não tem nenhuma importância, portanto será preciso destruí-la, e a decomposição do eu só é capaz de acontecer através da destruição dos estratos que nos amarram mais diretamente, que são: “a superfície de organismos, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição”. (DELEUZE, 2012, p.25). Desarticular os órgãos que nos organizam, explodir o ser significante e significado, assinar, com sua mão, a sua carta de alforria.

Então, qual teria sido a questão disparadora que me fez elaborar o conceito da intervenção *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*?

O que me esgotava, ainda em 2008, na metrópole paulista, eram as câmeras de segurança espalhadas em lugares públicos — e, também, privados. Naquela época, eu trabalhava no centro da cidade, e a percebia duramente labiríntica: concreto armado, prédios gigantescos, câmeras a vigiar os transeuntes em toda parte, nas ruas e dentro das construções.

Caminhar pela cidade labirinto levou-me ao problema-conceito da intervenção: esgotar o *ver e ser vista*, levar isso ao extremo, mudar o problema de lugar, elevá-lo à outra oitava, apesar do excesso de exposição que serve ao controle dos corpos.

A provocação feita para os atores — pensar o corpo no espaço urbano, um corpo com pouco oxigênio, em estado de quase asfixia — tinha, como objetivo, pensar de que forma a intervenção esgotaria uma ideia de cidade-corpo, de que maneira essa manifestação interromperia o fluxo da cidade-corpo, na perspectiva da produção artística e da cidade vista como configuração plural, híbrida e contraditória.

Já em agosto de 2014, o grupo voltava de uma viagem de trabalho, tendo passado três meses em Bruxelas e Avignon. No retorno a SP, o que mais chamou minha atenção foi o aumento considerável das câmeras de vigilância. Elas [as câmeras de vigilância] fizeram parte da concepção desse trabalho em 2008, por questões minhas, mas, em 2014, minha percepção mudou; havia um excesso de câmeras de vigilância, tanto nas ruas (para controlar a velocidade dos carros ou a zelar pela segurança dos transeuntes) como dentro dos estabelecimentos comerciais e residenciais.

Passei a me perguntar, diante de tanta vigilância, de que forma ela nos afetava — tanto no corpo como em nossa relação com a cidade, ou seja, em nossa subjetividade.

Tanta segurança para quem? Tamanha necessidade de vigilância contra quem? Cidadãos vivendo em liberdade assistida? Nessa época, as notícias sobre a cidade de São Paulo eram impactantes, incluindo a violenta desocupação do antigo prédio do Hotel Aquarius, em 16 de setembro de 2014 — que viria a ter um papel fundamental na estruturação do roteiro de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*. Mesmo debaixo de protestos, neste ano, o Brasil recebeu a Copa do Mundo. Foram construídos viadutos, estádios, hotéis, festas, mesmo a um custo elevado.

A “pátria mãe gentil” fincava um pouco mais suas garras, unhas encravadas na pele de uma nação, em um contexto de início da Operação Lava Jato e da maior seca dos últimos quarenta e cinco anos. Em meio a barulhos de helicópteros voando baixo, bombas de gás lacrimogêneo, balas de borracha e estupro coletivo, as pessoas continuavam resistindo e persistindo. Até onde?

O ar cada vez mais pesado, carregado do chumbo que corre nas construções químicas. Cada vez mais, os políticos/gigolôs arquitetam o golpe contra a democracia, apertam a corda e só deixam passar o suficiente para manter todos acordados. Mas não chutam o banquinho. A asfixia é lenta, cansativa. Ela não permite o esgotamento, pois o tempo gasto é para manter o chumbo/ar que entra nos pulmões. Diante desse quadro, como esgotar? Estaríamos em

asfixia? Cheguei a questionar se, com tão pouca quantidade de oxigênio no organismo, estaria ocorrendo uma mutação. Mas qual?

Seguindo a proposta de Gilles Deleuze no texto *O Esgotado*, elaboramos, no processo de criação da intervenção *A Última Palavra é a Penúltima*, quatro maneiras de investigar esse esgotamento:

- Formar séries exaustivas de coisas/combinatórias: movimentos repetitivos condicionados pelo fluxo urbano
- Estancar os fluxos da voz: “como a falta de oxigênio impede a enunciação?”
- Extenuar as possibilidades do espaço: exaurir todas as possibilidades espaciais. (Por exemplo, esgotar o espaço com movimentos repetitivos)
- Dissipar as potências do espaço: apropriar-se delas para que ele não se sobreponha ao trabalho

2.3 Língua I – Formar séries exaustivas de coisas – Roteiro das Múltiplas Bifurcações

“...E Molloy conclui com a confissão de que bem no fundo era perfeitamente indiferente, quer chupasse uma pedra distinta a cada vez, ou sempre a mesma pedra, ainda que por séculos e séculos, porque todas tinham exatamente o mesmo sabor.”⁷ (HENZ, 2012, p.31-32)

“Língua atômica, disjuntiva, recortada, retalhada, em que a enumeração substitui as proposições, e as relações combinatórias substituem as relações sintáticas: uma língua de nomes.” (DELEUZE, 2010, p.75)

Para “esgotar o possível”, Deleuze destaca que se deve realizar, em primeiro lugar, a arte ou ciência da combinatória. O que conta para ele é em que ordem fazer o que deve e segundo quais combinações fazer duas coisas ao mesmo tempo, quando ainda necessário, só por fazer. (DELEUZE, 2010, p. 71)

O único objetivo dessa arte ou ciência da combinatória é o ato de combinar. Para desenvolver essa empreitada, precisa-se ser esgotado, mergulhar na “maneira que se pode arrumar determinados elementos em posições diversas, em que cada maneira se diferencie, por exemplo, pela ordem em que os elementos aparecem em série”. E tudo isso sem um objetivo: não se espera nada além do ato de combinar. (BAPTISTA, 2015, p. 115)

⁷ Beckett, Samuel. *Molloy*. Tradução de Leo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1988, p.70.

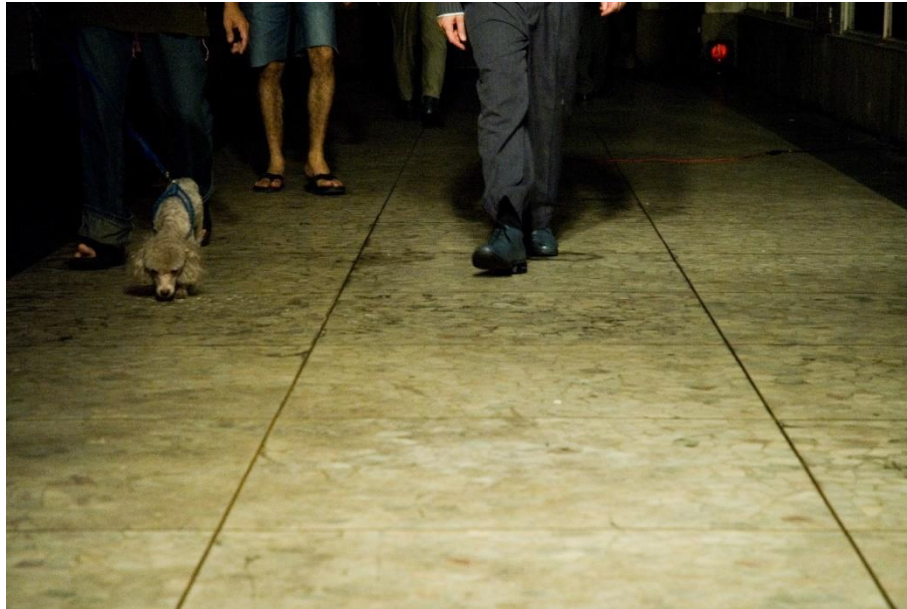
Para construir essa ponte entre a figura do esgotado e as formas de esgotar o possível na dramaturgia de Beckett, Deleuze parte da hipótese que a função primeira da linguagem é nomear o possível. “Ele chama de língua I a língua de nomes, que é uma língua que enumera os objetivos e as palavras. Ela aparece notadamente nos romances e nas peças de teatro do pós-guerra, tais como *Malone Morre* ou *Esperando Godot*”. (BAPTISTA, 2015, p.115)

Para Deleuze, Beckett é um escritor que fabricou uma língua estrangeira dentro de sua própria língua, trabalhando a sintaxe de forma a desestabilizar a linguagem e suas convenções canônicas, e, para isso, ele realiza o esgotamento das palavras por meio de combinações exaustivas — ou seja, evita fabricar sentido a palavras e frases ou coerência na história a ser contada. É como se ele criasse “uma gagueira da linguagem, não podendo ser entendida como simples gagueira da fala, mas como um movimento que se dá dentro da própria língua, criando e relacionando novas palavras”. (DURO, 2015, p.2).

Para pensar o conceito da intervenção *A Última Palavra é a Penúltima*, substituí o gaguejar por uma língua sob o efeito da glossofobia, a fim de criar uma forma de desarticular os significantes do fazer teatral, na tentativa de liberar os impulsos inaudíveis e invisíveis, evidenciando novas formas de não representação, pois esta destrói tudo o que não é entendível. O processo se deu em uma tentativa de desatar os nós e deixar a vida fluir e a pluralidade de existências coabitarem, uma vez que a identidade nos faz entrar em fôrmas, eliminando as diferenças e assim nos controlando, criando territórios nomeados e conhecidos. Seria preciso descascar essas paredes com as unhas, para descobriremos de que materiais são feitas as prisões e, talvez assim, desterritorializarmos esse espaço-corpo, em um fluxo contínuo de territorializar e desterritorizar.

No processo de criação de *A Última Palavra é a Penúltima*, começamos o trabalho de investigação a partir de improvisações baseadas na primeira maneira de esgotar o possível, criada por Deleuze: a Língua I. Unimos dois pilares do nosso trabalho no Teatro da Vertigem: a pesquisa teórica e a apropriação do espaço. Recorremos, novamente, a *O Esgotado*, de Gilles Deleuze, especificamente o trecho que discorre sobre a primeira maneira de esgotar o possível: as combinações. Em relação ao espaço, o limite dado para os performers foi o desenho do piso do corredor da passagem da rua Xavier de Toledo, revestido com granilite, uma mistura de cimento e pedriscos.

Foto 19 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008)



Fonte: Acervo do grupo
Nessa imagem, ficam nítidas as divisões no piso da passagem.

Ao caminharem pela passagem, os performers deveriam fazer combinatórias de imagens em duplas, em fluxo contínuo, sem repetições, considerando a ocupação do espaço em suas divisões e propondo traduções estéticas a partir do trecho:

O que conta para ele é em que ordem fazem o que devem e segundo quais combinações fazer duas coisas ao mesmo tempo, quando ainda necessário, só por fazer [...] A combinatória esgota seu objeto, mas porque seu sujeito está esgotado. O exaustivo e o exausto (exhausted). Seria preciso estar esgotado para se dedicar à combinatória, ou a combinatória que nos esgota, que nos leva ao esgotamento, ou os dois juntos, a combinatória e o esgotamento? Mais uma vez disjunções inclusivas. Talvez seja como o avesso e o direito de uma mesma coisa: um sentido ou uma ciência aguda do possível, junta, ou melhor, disjunta de uma fantástica decomposição do eu. O que Blanchot disse sobre Musil se aplica perfeitamente a Beckett: a mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução: a troca indefinida de formulações matemáticas e a busca do informe ou do informulado. Estas são os dois sentidos do esgotamento, e os dois são necessários para abolir o real. [...] Mas se permanece no abstrato enquanto não mostras “como se faz um ‘inventário’, incluindo os erros, e como o eu se decompõe, incluindo o mau cheiro e a agonia”. (DELEUZE, 2010, p.72)

Esse foi só o início da pesquisa prática para a construção da intervenção urbana *A Última Palavra é a Penúltima*. A pesquisa teórica, como dito anteriormente, já havia sido iniciada por meio do conceito de esgotado, de Gilles Deleuze, que gerou a pergunta disparadora do processo: “o que me esgota na cidade de São Paulo?”. Depois dos dias intensos de pesquisa prática, que exauriram um corpo desabitado de si, a pergunta se transformou: “como esgotar uma Cidade-Corpo que cansa meu corpo, corpo este que não se

esgota?”. Como criar outros *possíveis*, em um corpo exaurido, que desequilibre a vigilância que o asfixia lentamente? Como os nós, criados em meu corpo, conseguem ser desatados a partir de encontros que permitam que um outro *nós* aconteça? Vivido o processo de enfrentamento das perguntas anteriores, uma última configuração permitiu a questão final: se nos amputamos para caber na fôrma produzida por outros, quais mecanismos podemos vivenciar para que a regeneração das partes amputadas do corpo, tanto individual quanto coletivo, aconteça?

Na intervenção, havia dois tipos diferentes de público, duas diferentes formas de recepção, digamos assim: um que contemplava os acontecimentos e um outro que fazia sua travessia também performando, colaborando à queima-roupa e modificando a narrativa. Essas duas relações do público com a intervenção foram pensadas de maneira a inseri-lo no ato da concepção da obra em si e criar relações que possibilitassem a transformação coletiva. Foi preciso encontrar maneiras de queimar a fôrma que nos aprisiona na fogueira para experienciar corpos pulsantes e desejantes, em uma ideia de contaminação às avessas, capaz de descontaminar.

O roteiro da intervenção foi feito por mim, e foi pensado a partir das combinatórias; era constituído por uma lista de programas performativos, seguindo diversas combinações possíveis. As ações dos performers aconteciam por debaixo da passagem da rua Xavier de Toledo, e também na faixa de pedestres, na rua acima, como um espelhamento.

Por essa repetição, do lado de fora da passagem, acontecia uma *diferença*, procedimento utilizado por Beckett em várias de suas obras. *Diferenças* “são repetições que buscam esgotar o possível e que introduzem uma diferença” (HENZ, 2012, p.32). Se, em Beckett, a diferença era introduzida a partir de objetos quaisquer e suas repetições, na intervenção *A Última Palavra é a Penúltima* ela se dá a partir das repetições das ações performativas.

O que se pretendia era que os fluxos invadissem o espaço da cidade, que não conseguíssemos identificar personagens, que a combinatória das ações performáticas das atrizes e dos atores (estabelecidas no roteiro) entrasse em fricção com as ações do público, dos públicos. No momento em que a intervenção acontece, um roteiro inicial é *desrroteirizado*, torna-se um eterno *vir-a-ser*.

Ao mesmo tempo em que o roteiro era seguido pelos performers, era igualmente desconstruído pelo público, em um percurso circular, como um organismo vivo que se forma e se desforma.

O ponto de partida da estrutura do roteiro foi a *Língua I – formar séries exaustivas de coisas*, que é uma das maneiras de esgotar o possível, contida no conceito de esgotado de Deleuze e Guattari, e da peça *Molloy*, de Beckett. Especificamente, os dois trechos a seguir:

A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível por disjunções inclusivas. Mas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência ou significação. Apenas o esgotado é bastante desinteressado, bastante escrupuloso. Ele é forçado a substituir os projetos por tabelas e programas sem sentido. (DELEUZE, 2010, p.71)

Aproveitei essa temporada para fazer um estoque de pedras de chupar. Eram seixos, mas eu, eu chamo isso de pedras. Sim, dessa vez, fiz uma reserva importante. Eu as distribuí com equidade entre os meus quatro bolsos e as chupava uma de cada vez. Isso colocava um problema que primeiro resolvi da seguinte forma. Tinha digamos dezesseis pedras, donde quatro em cada um dos meus quatro bolsos, que eram dois bolsos das minhas calças e os dois bolsos do meu casaco. Pegando uma pedra do bolso direito do meu casaco, e metendo-a na boca, eu a substituía no bolso direito do meu casaco por uma pedra do bolso esquerdo das minhas calças, que substituía por uma pedra do bolso esquerdo do meu casaco, que substituía uma pedra que estava na minha boca, logo que estivesse terminado de chupá-la. Assim havia sempre quatro pedras em cada um dos meus quatro bolsos, mas nunca exatamente as mesmas pedras. [...] Bom. Agora posso começar a chupar. Olhem bem para mim. Pego uma pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, não a chupo mais, coloco-a no bolso esquerdo do casaco, o vazio (de pedras). Pego uma segunda pedra no bolso direito do casaco, chupo-a, coloco-a no bolso esquerdo do casaco. E assim por diante, até que o bolso direito do casaco esteja vazio (fora seu conteúdo habitual e de passagem) e que as seis pedras que acabo de chupar, uma após a outra [...] (BECKETT, 2014, p. 101-102)

A combinatória ou permutação entre esses dois trechos, um filosófico e um dramático, foi o estopim para se pensar um roteiro que fosse esgotado, por meio do qual não se pretende contar uma história, não há necessidade de sentido individual ou objetivo a ser alcançado. Um roteiro sem história a ser compreendida, um “*corpo-em-experiência*” (FABIÃO, 2013, p.1), permutando ações performativas entre os performers ou entre o público-performer e, em alguns momentos, performando solo [...] “uma panóplia de todas as disjunções possíveis, mas que têm a característica particular de serem inclusivas”. (DELEUZE, 1997, p. 22 apud HENZ, 2012, p. 32)⁸

Essa desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluidos forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência à outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando, por

⁸ DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

aí, escapar da representação mimética. O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizes de sentido. Trata-se, portanto, de desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem. (FÉRAL, 2008, p.203)

Na intervenção urbana fizemos dois tipos de combinatórias: a primeira foi combinarmos ações performativas, que haviam acontecido independentemente, numa mesma imagem. E a segunda maneira foi a premissa de que todas as cenas que aconteciam na passarela deveriam acontecer, também, na faixa de pedestres.

A seguir, fotos das intervenções de 2008 e 2014 para elucidar o processo.

Foto 20 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi)



Fonte: Acervo do grupo

Essa imagem refere-se à combinação das seguintes ações performativas: vemos a atriz Lucienne Guedes que passa, tocando flauta, enquanto o ator francês Nicolas Gonzales atravessa a passagem, com o rosto encoberto por uma sacola plástica, fumando e com flores nas mãos. A performer Dalva Cardoso simplesmente caminha pelo corredor. Essas figuras surgiram em ações solo, e nossa função foi agrupá-las... para nada.

Foto 21 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008)



Fonte: Acervo do grupo

Em cena estão Erika Aguilar (atriz do LOT, Peru), além de Roberto Audio, Miriam Rinaldi, Sergio Pardal e Marçal Costa. O conceito das combinatórias parte do mesmo princípio: ações performativas solo, acontecendo ao mesmo tempo.

Foto 22 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi)

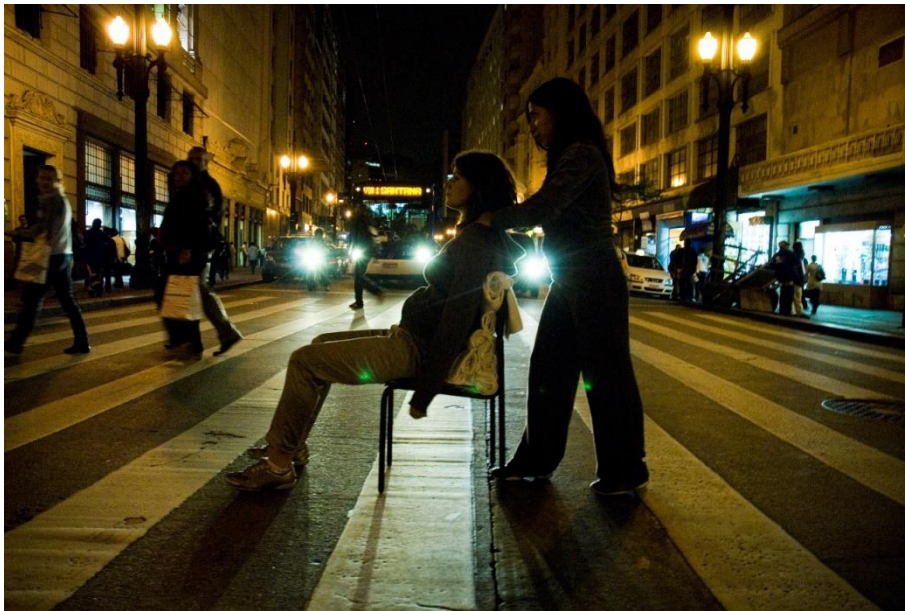


Fonte: Acervo do grupo

Nesta outra imagem, Lucienne Guedes planta flores, no beiral das vitrines, com um pó branco, enquanto Miriam Rinaldi fala trechos aleatórios de *O Esgotado* e Roberto Audio apoia bonequinhos de plástico no mesmo pó branco utilizado pela primeira atriz.

Se a concepção da intervenção previa um fluxo circular, ou seja, que os atores performers entrassem por uma das entradas da passagem e saíssem pela outra, atravessassem a faixa de segurança da rua, na superfície, e retornassem para o ponto inicial, as mesmas imagens produzidas dentro da passagem subterrânea deveriam ser repetidas na rua, mas acrescentando diferenças — o mesmo pressuposto das combinatórias. As imagens a seguir flagraram essa realização do fluxo combinatório.

Foto 23 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008)



Fonte: Acervo do grupo

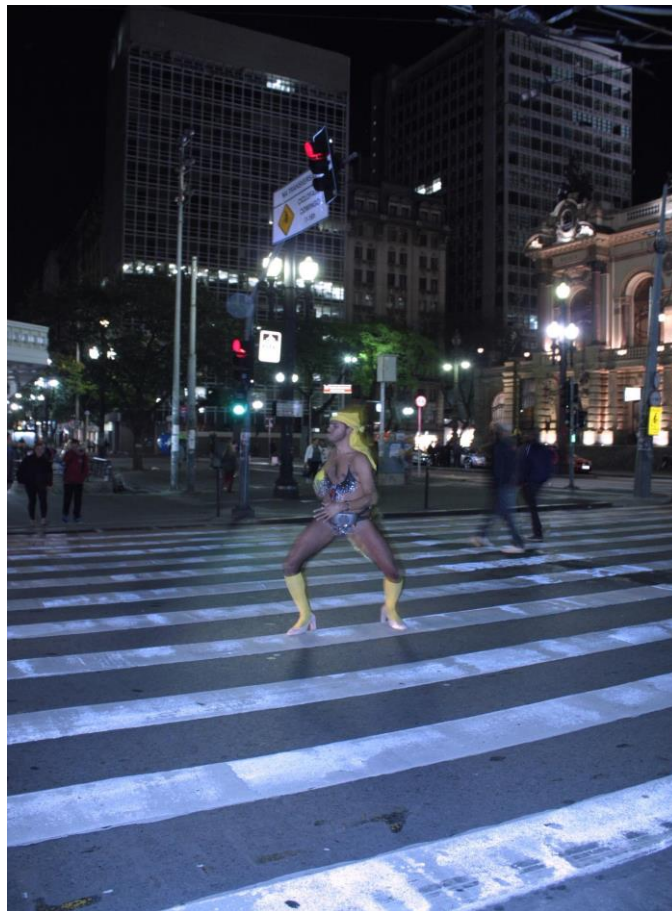
As atrizes Erika Aguilar e Lucía De Maria (do grupo Lot do Peru) repetem, na faixa de pedestres, a ação que havia acontecido na passagem. Mas com uma diferença: quem recebe a massagem, na sequência, é outro performer.

Foto 24 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008)



Fonte: Acervo do grupo
Aqui, Erika Aguilar massageia Roberto Audio dentro da passagem.

Foto 25 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Thiago Bortolozzo)



Fonte: Imagem gentilmente cedida do acervo do fotógrafo

Daniel Farias, o performer, concebeu essa imagem híbrida, inspirado em sua vivência no Carnaval de Salvador. Daniel concedeu-me uma entrevista em 16/11/2021⁹, onde relata como criou essa figura a partir do exercício de fluxos:

Quando vocês pedem para criar a partir do depoimento pessoal, cabe ao ator procurar em vários lugares até chegar em um que toque a carne, mesmo; quando vocês pedem para usar um texto filosófico [como] *O Esgotado*, como disparador, a gente se deixa atravessar pela filosofia, pelo pensamento, pela elaboração, pela racionalização, mas chega um momento [em] que é preciso deixar fluir outro canal. Eu tentei entender e me fazer uma pergunta muito simples: “O que é e quando me vejo esgotado? Quando minha palavra é a penúltima e de novo e de novo e de novo, infinitamente?”. Em um determinado momento, me veio uma memória recente daquele ano: Carnaval de 2014, eu estava em Salvador-Bahia [Daniel atualmente voltou a morar em Salvador, pois é sua cidade natal], depois de passar a noite no carnaval de rua da cidade.

Ele diz: “[...] estava com os restos da fantasia, muito bêbado, muito cansado; ao mesmo tempo [em] que estava com as energias atravessadas de virilidade; de tesão, mas também de languidez; a música do carnaval daquele ano foi *Lepo Lepo* do artista Psirico, por isso trouxe essa música”.

Segunda cena narrada por Daniel:

Em um outro carnaval que aconteceu há mais tempo, não lembro o ano... Era um final de carnaval também, isso que vou dizer é uma questão [a] que, na época, não nos atentávamos: me fantasiar de mulher; hoje em dia qual é a graça disso?, onde está esse lugar? Em Salvador, há um bloco de carnaval que é muito controverso, pois homens muito grandes se vestem com roupas femininas e são muito agressivos. Mas estamos falando de uma outra época onde esse procedimento era comum. Eu estava esperando alguém sair do camarote, para poder ir para casa; aconteceu uma situação, em um bloco majoritariamente de homens gays. O bloco estava acontecendo margeado por cordas, [e] homens que estavam fora da corda começaram a bater nos gays que estavam no bloco, gratuitamente. Eu pensei: “Estão batendo nos caras só porque são gays, que loucura”. Eu estava com restos de fantasia, devia estar com a canga enrolada na cintura. De repente, tomei um murro no pescoço, e outro e outro. Não era por acaso que estava apanhando, estava fantasiado de mulher. Apanhei mesmo estando fora da corda, mesmo até então achar que poderia estar fantasiado de mulher e achar que não seria alvo de agressões. Impulsivamente me refugiei no bloco, pois já era o final do bloco e os homens que seguram a corda já estão mais flexíveis. Há um tensionamento social de classe, em Salvador: homens brancos estavam dentro da corda e os pretos, fora da corda. No final do circuito, as cordas se diluem, os cordiros — que também são homens pretos que são os mediadores entre essas duas camadas sociais — [permitem]. Foi uma experiência tão violenta que fui para casa. O carnaval daquele ano acabou para mim! Voltando para a performance, meu corpo índio, caboclo, nordestino em São Paulo, alto, magro roupas de mulher, gestos sensuais, voz grave, tudo misturado. Isso tudo batido no liquidificador. Todas essas memórias.

⁹ Acervo pessoal.

No relato do ator performer Daniel conseguimos perceber que, ao ser provocado pelo texto de Deleuze e direcionado pelo workshop, elaboramos fluxos, ou cinco passagens. A cada passagem, a proposta era trazer uma figura que traduzisse o esgotamento. A cada passagem, corpos distintos e dinâmicas também. Saliento que esse fluxo foi pedido através de um workshop; não poderia ser uma simples passagem na qual as personagens seriam trazidas por uma improvisação (pois, assim, muitas vezes, surgem estimuladas por alguma situação momentânea — e precisávamos que as cinco imagens que cada ator performer trouxesse fossem elaboradas, pensadas como num programa performativo, onde pudessem lançar mão do depoimento pessoal para a sua construção).

Foto 26 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi)



Fonte: Acervo do grupo

Aqui estão Daniel Farias (com a mesma figura híbrida), Mawusi Tulani e Leticia Maia, atravessando a passagem; Nicolas Gonzales, escrevendo no vidro; Roberto Audi, carregando pedaços de uma árvore.

Nessa imagem, percebemos dois tipos de combinatórias: a primeira é que tudo o que acontece dentro da passagem acontecerá fora, na faixa de pedestres, com alguma diferença. A segunda combinatória traz quatro ações performativas acontecendo ao mesmo tempo em que o público atravessa a passagem.

2.4 Língua II – Estancar os Fluxos da Voz – Dramaturgia da Despalavra

“Não é mais a dos nomes, mas as das vozes, que não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis, [...] Quando se esgota o possível com palavras, abrem-se e racham-se átomos, quando as próprias palavras são esgotadas, interrompem-se os fluxos”. (DELEUZE, 2010, p.76)

Desde a trilogia do pós-guerra, compreendida pelas obras *Molloy* (1951), *Malone Morre* (1951) e *O Inominável* (1953), Beckett empreende a demolição das construções reconhecidas como próprias dos romances, ou seja, “não há acontecimentos que quando se encontram formam uma narrativa”, não há como haver a representação, pois

o ciclo de otimismo do sujeito burguês não mais se justifica e os elementos de que depende o romance tradicional para ramificar-se, como traumas, memórias e as próprias histórias, são aplastados por um enredo rarefeito e personagens que não conseguem morrer, ao mesmo tempo em que não possuem qualquer desenvolvimento psicológico. (MALUFE; SHIMBO, 2019, p.58)

Beckett denomina essa demolição da palavra, de “*work in regress*”, ou seja, a busca constante acabar com as palavras, da precariedade, de recursos literários cada vez mais escassos. No trecho abaixo, percebemos seu incômodo com o excesso de significados trazidos pelo uso da palavra:

[...] será preciso que a literatura siga sozinha os caminhos preguiçosos há muito deixado pela pintura e pela música? Haveria algo paralisante na face monstruosa da palavra que não encontramos nos elementos das outras artes? Existiria uma só razão que pudesse explicar por que a materialidade terrivelmente arbitrária da superfície das palavras não possa se dissolver, como a superfície sonora da 7ma. Sinfonia de Beethoven devorada por imensas pausas escuras, de modo que sobre páginas inteiras não pudéssemos perceber outra coisa além de um vertiginoso caminho de sons ligando os insondáveis abismos de silêncio? É preciso uma resposta. (FERRAZI, 2017, p. 181)

Em *A Última Palavra é a Penúltima* a estruturação textual da ação acarretaria a redução ou a estagnação do fluxo dentro da passagem. O importante era que as imagens falassem por si só, sempre em fluxo; o que pretendíamos era o corpo na experiência, sem descrever o que acontecia. A presença de texto poderia se tornar um comentário daquilo que se via, e queríamos manter a pulsação da cidade, sem interromper seu fluxo.

“É este o problema, o de agora acabar com as palavras”. (DELEUZE, 2010, p.66)

O procedimento adotado por Beckett em *O Inominável*, obra relevante para destacar a segunda maneira de esgotar o possível, se define por

uma contínua recapitulação para apagar as descrições, um voltar atrás com as palavras não para corroborar certezas, muito menos para melhor armar

situações, épico-dramáticas, mas para cancelar as possibilidades insinuadas, caçar a palavra emprestada às personae, que mal chegaram a se cristalizar. (ANDRADE, 2002, p. 149)

Destaco, portanto, este trecho do Inominável:

“[...] Há uma única palavra minha em tudo que digo? Não, não tenho voz nenhuma, nesse capítulo não tenho voz. É uma das razões pelas quais me confundi com Worm. Mas também não tenho razões, não tenho razão, sou como Worm, sem voz ou razão [...] eles me incharam com as suas vozes, como um balão, por mais que me esvazie continuo a ouvi-los. Quem, eles? [...] tenho apenas a língua deles [...] tenho que falar de um certo modo, com calor talvez, tudo é possível, em primeiro lugar daquele que não sou, como se fosse ele, depois, como se fosse ele, daquele que sou. [...] Pode-se falar de uma voz, nessas condições? Com certeza, não. Mas eu o faço. Aliás, toda essa história de vozes precisa ser revista, corrigida, desmentida. Não ouvindo nada, nem por isso deixo de estar à mercê das comunicações. (BECKETT, 1989, p.53)

A Última Palavra é a Penúltima: dramaturgia da despavbra

Beckett se empenha em

falhar com a língua, levá-la à desgraça, inaugurando uma escrita da despavbra, na qual a linguagem se encontra em um constante confronto entre significar e des-significar. Sua intenção, nesse momento, era desnudar as acepções que a visão historicizada da língua carrega para, através de fendas, criar procedimentos capazes de produzir novas imagens ou significados, ou seja, o esgotamento dos sentidos pré-existentes na linguagem, de seu dizer bem, dos clichês, para, a partir destes buracos, alcançar a liberdade de dizer o não dito, o inominável da palavra, o subjetivo, as experiências, livre das amarras das aderências da significação. (MALUFE; SHIMBO, 2019)

A primeira ação que se fez necessária para conseguirmos uma intervenção esgotada, a partir de uma dramaturgia da despavbra, foi renunciar à estrutura aristotélica, ou seja, à divisão em três partes do enredo (começo, meio e fim).

Com isso se quer dizer que o início da história não pode pressupor fatos ou eventos desconhecidos; o meio da história tem de ser um desdobramento lógico do que ocorreu no início e deve ensejar a expectativa sobre o que virá depois; e no final é preciso que haja um desfecho, sem que permaneça no ar a pergunta sobre o que virá a seguir. (ARAÚJO, 2018, p.107-131)

Na intervenção, não se tratava de contar uma história, seguir a trajetória de uma personagem e o desenrolar dos acontecimentos até um desfecho ou encerramento, sem a possibilidade da dúvida. Deleuze nos dirá:

bem diferente é o esgotado: combinam-se variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objeto, a qualquer significação. Não é mais para sair nem para ficar, e não se utilizam mais dias e noites. Não mais se realiza, ainda que se execute algo. [...] Não se cai, entretanto, no indiferenciado, ou na famosa unidade dos contraditórios, e não se é passivo: está-se em atividade, mas para nada. (DELEUZE, 2010, p. 69)

Em *A Última Palavra* queríamos, a partir dessas tensões, que pudéssemos esgotar o possível, ao produzir novas subjetividades. O devir da intervenção *A Última Palavra é a Penúltima*, no momento em que ela acontece, é criar um roteiro desterritorializado, em um percurso circular, enquanto os espectadores contemplam o fluxo (pois não há história a guiá-los).

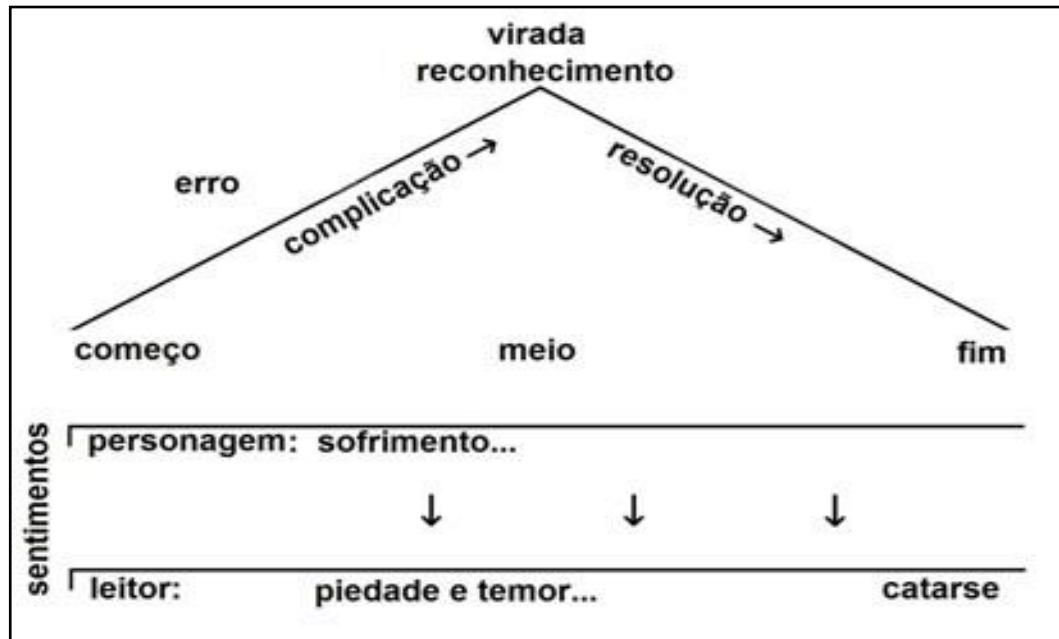
Em *A Poética*, de Aristóteles (apud ARAÚJO 2018, p. 107-131), encontramos a fôrma para a construção de uma narrativa que conduza o público do início ao fim de uma dramaturgia:

Um todo [*holon*] é aquilo que tem um começo, meio e fim. Um começo é aquilo que não se segue necessariamente de alguma outra coisa, mas após o que um evento ou processo ulterior naturalmente ocorre. Um fim, por outro lado, é aquilo que ocorre por si mesmo naturalmente, seja necessariamente ou usualmente, após um evento precedente, mas que não precisa ser seguido por qualquer outra coisa. Um meio é aquilo que se segue de um evento precedente e que tem consequências ulteriores. Um enredo bem construído, portanto, não deve nem começar nem terminar num ponto arbitrário, mas deve fazer uso dessa estrutura. (ARAÚJO, 2018, p. 107-131)¹⁰

Podemos observar, na figura a seguir, a estrutura aristotélica, em que há uma história a ser seguida, que começa com a apresentação das personagens. Logo acontece um incidente inicial, que ascende até o clímax e encaminha-se para o fim, ou desfecho do enredo. Há uma construção das personagens bem delimitada e seguimos os acontecimentos que levam ao seu sofrimento. E, nós, como leitores ou espectadores, nos identificamos com o protagonista, que desperta algum sentimento de empatia.

¹⁰ ARISTOTLE. *Poetics*. Cambridge: Harvard University Press, 1995, pp. 1-142. Outras edições consultadas: edição bilíngue (grego-alemão) estabelecida por Manfred Fuhrmann. ARISTOTELES. *Poetik*. Stuttgart: Reklam, 1999; edição bilíngue (grego-português) organizada por Paulo Pinheiro. ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora 34, 2015. “[...] o enredo, uma vez que ele é a representação [mimesis] de uma ação, deve ser a de uma ação unitária e, de fato, de um todo; e os eventos constituintes devem ser de tal modo estruturados que, se qualquer um for deslocado ou removido, o sentido do todo é perturbado e deslocado: uma vez que aquilo cuja presença ou ausência não tem significado claro não é uma parte integral do todo”. Capítulo 8 (1451a 30-36). Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/articleview/277>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

Figura 2 - estrutura aristotélica



Fonte: ARAUJO, Marcelo de. *A Poética de Aristóteles e as humanidades digitais: Da análise dos clássicos à criação de algoritmos*. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 12, n° 22 (jan-jun/2018), p. 107-131. Disponível em: <<http://revistaviso.com.br/articleview/277>>. Acesso em 10 jan. 2023.

A estrutura de roteiro proposta por mim, em 2008, foi a de ações performativas, nas quais, ao percorrermos a passagem da rua Xavier de Toledo, figuras urbanas tentam se esgotar, performando seus cansaços, seus desejos cooptados e suas prisões.

Aqui reflito sobre o conceito de decomposição do eu, de Deleuze e Guattari (1996), em *O Corpo sem Órgãos*, de Antonin Artaud. Como retirar os órgãos que nos organizam e nos fazem querer pertencer e, por causa disso, renunciarmos à nossa subjetividade para, então, assumirmos uma identidade coletiva? A proposta aqui é inversa: ao decompor essas organizações identitárias, talvez, aos poucos, sejamos capazes de gestarmos, nas nossas entranhas, um outro eu, o que construiu o seu corpo sem órgãos.

Figura 3 - *Projeção do verdadeiro corpo* (desenho de Artaud, 1946)



Fonte: Site da Taanteatro Companhia. Disponível em: <http://www.taanteatro.com/projetos/cartaudgrafia.html>. Acesso em 10 jan. 2023.

Olhos fixos, joelhos amarrados, causando imobilidade. Coração e pulmões asfixiados pelo emaranhado de cordas. Da sua mão esquerda sai uma corda que está atrelada a um outro corpo que a segura. O desenho da *Projeção do verdadeiro corpo*, de Artaud, foi criado dois anos antes de o autor escrever *Para acabar com o juízo de Deus* (1948). A percepção da sua decomposição surge, a princípio, representada por imagem; para, depois, ser elaborada em palavras.

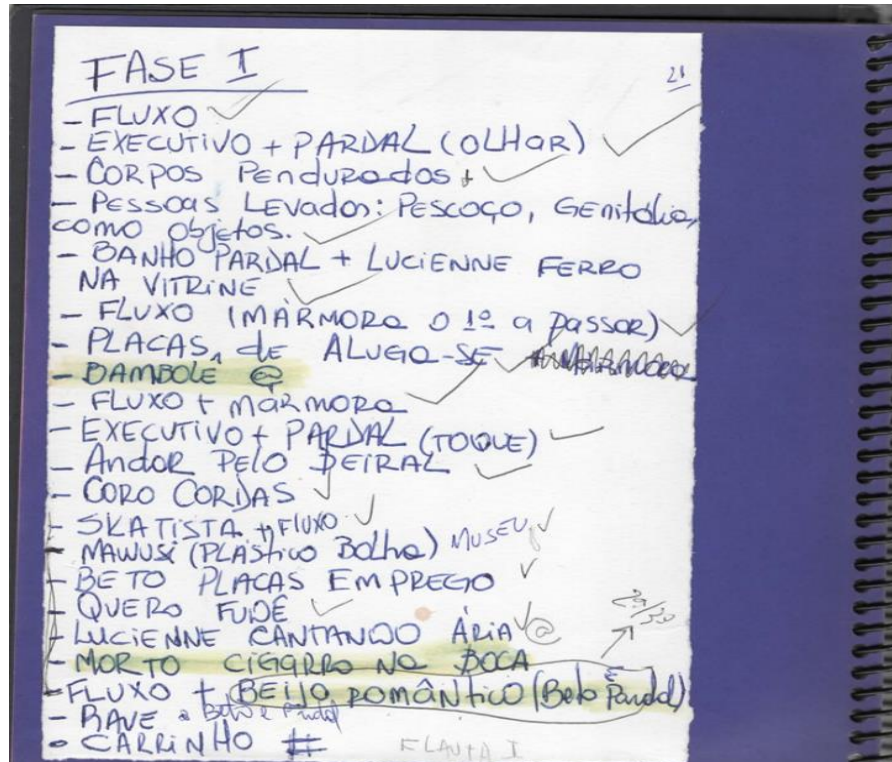
A seguir, imagens do meu caderno de encenação, com a descrição de cada uma das fases da asfixia que nortearam o roteiro de *A Última Palavra é a Penúltima* — e suas respectivas ações performativas. Nos roteiros de 26 de setembro de 2014, quando se lê *Fluxo*, isso significa que o público também pode estar presente, além dos atores performers, na passagem da rua Xavier de Toledo.

No próximo capítulo, detalho os motivos pelos quais as fases da asfixia nortearam o roteiro dessa encenação. Aqui descrevo os aspectos gerais:

Asfixia, atualmente, é compreendida como a supressão ou retardamento da circulação do sangue [...] de acordo com entendimento médico-legal, como “a síndrome causada pela ausência de oxigênio no ar, em diversas circunstâncias, derivado de impedimento por causa fortuita, violenta e externa”. (REINA, 2015)

A asfixia a que nos referimos no roteiro é, naturalmente, a definição em sentido figurado, que encontramos no dicionário: “sujeição à tirania; opressão e/ou cobrança de posições morais ou sociais que dão origem à privação de certas liberdades”.

Figura 4 - Fase I do roteiro de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*



Fonte: Acervo Pessoal

Fase I - asfixia mecânica — surgimento de enjoos, vertigens, sensação de angústia (REINA, 2015)¹¹

Para esse primeiro roteiro, escolhi as ações performativas que remetiam diretamente a uma dessas sensações.

A ação performativa que nomeamos de *Executivo + Pardal* assemelhava-se a manifestantes empunhando “coquetéis molotov”, no conflito das ruas, por conta das insatisfações políticas de 2013. E está dividida em três momentos (pois apareceu fragmentada, durante os fluxos):

- a) Eles entram pelos lados opostos da passagem; portanto, um caminha em direção ao outro. Quando se encontram, se olham e voltam a caminhar;
- b) A mesma situação. O que muda é que, quando se encontram, acontece o toque das mãos;

¹¹ Disponível em: <<https://marianareina.jusbrasil.com.br/artigos/151861493/as-asfixias-mecanicas-ou-medico-legais>>. Acesso em 10 jan. 2023.

c) Novamente caminham em direção um ao outro, mas, quando se encontram, há um beijo romântico.

Em outra ação performativa, a imagem dos corpos pendurados e o andar pelo beiral das vitrines me traziam a sensação de pessoas angustiadas, que estão no limite, procurando formas de resistirem um segundo a mais.

Essa performance me lembrou do trabalho fotográfico da artista Francesca Woodman — na grande maioria, autorretratos. Em casa, ela está em posições bem desconfortáveis, como se esse lugar não lhe pertencesse (ou como se ela não pertencesse a esse lugar).

Foto 27 - Sem Título (Francesca Woodman, 1977-1978)



Fonte: Woodman Family Foundation. Disponível em: <https://woodmanfoundation.org/francesca/works>. Acesso em: 10 jan. 2023. *Pessoas levadas pelo pescoço e pela genitália como objetos, sensação asfixiante de submissão.*

Em *Banho Pardal + Lucienne ferro* (ambas dentro das vitrines) havia dois tipos de incômodos: o primeiro era o do público, pois esses performers invadiam vitrines muito estreitas e caminhavam, gerando um desconforto. O segundo era gerado pela polifonia de

ações acontecendo ao mesmo tempo: por exemplo, enquanto a atriz performer entrava, procurando alguém, com um ferro na mão, na outra vitrine, um ator performer tomava banho.

“O observador distingue níveis diferentes de elementos amontoados, superpostos, sucessivos e deslocados, dados num imbricamento ou dispersos”. (PAVIS, 2010, p. 212)

Fluxo + Mármore, significava que o público caminha pela passagem, enquanto o ator performer a dedetiza.

Placas de aluga-se: todos os atores performers, além do público que quisesse participar, entraria carregando placas de empreendimentos imobiliários ou de aluguel. Asfixia gerada pela gentrificação.

Coro Cordas: amarrada pela cintura, uma mulher puxa todos os atores performers — condição da grande maioria das mulheres que trabalham no país, pois fazem jornada dupla.

A imagem do *Skatista* que atravessa a passagem nu, deitado no skate, parecia alguém se arrastando, chamando a atenção para algo que não queremos ver, o que está no chão. Semelhante à performance do norte-americano William Pope L, na qual rastejava pela cidade de Nova York.

Foto 28 - *How Much is that Nigger in the Window a.k.a. Tompkins Square Crawl*. (Pope, L.,1991)



Fonte: MoMA Magazine. Disponível em: <<https://www.moma.org/magazine/articles/220>>. Acesso em 10 jan. 2023.

Ao “abrir mão de sua verticalidade” durante seus rastejamentos, Pope levou os espectadores a direcionar o olhar para baixo, chamando a atenção para as pessoas que existem

em posições vulneráveis na rua e na sociedade. Seu processo destacou a profunda divisão entre as aspirações de mobilidade ascendente e a ausência de oportunidade que confronta muitos americanos.

Mawusi plástico Bolha. Essa ação performativa deveria ser feita em uma galeria de arte, onde um homem francês deixa vazar todo o racismo contra a atriz performer. Situação humilhante, sufocante.

Beto placas de emprego veio de uma imagem que encontramos no centro antigo da cidade. Os homens-sanduíche ficam o dia todo, andando pelas ruas, vestidos com placas onde há inúmeros empregos sendo oferecidos. Subemprego e remuneração baixa. Neste trabalho, a pessoa fica exposta às intempéries do clima.

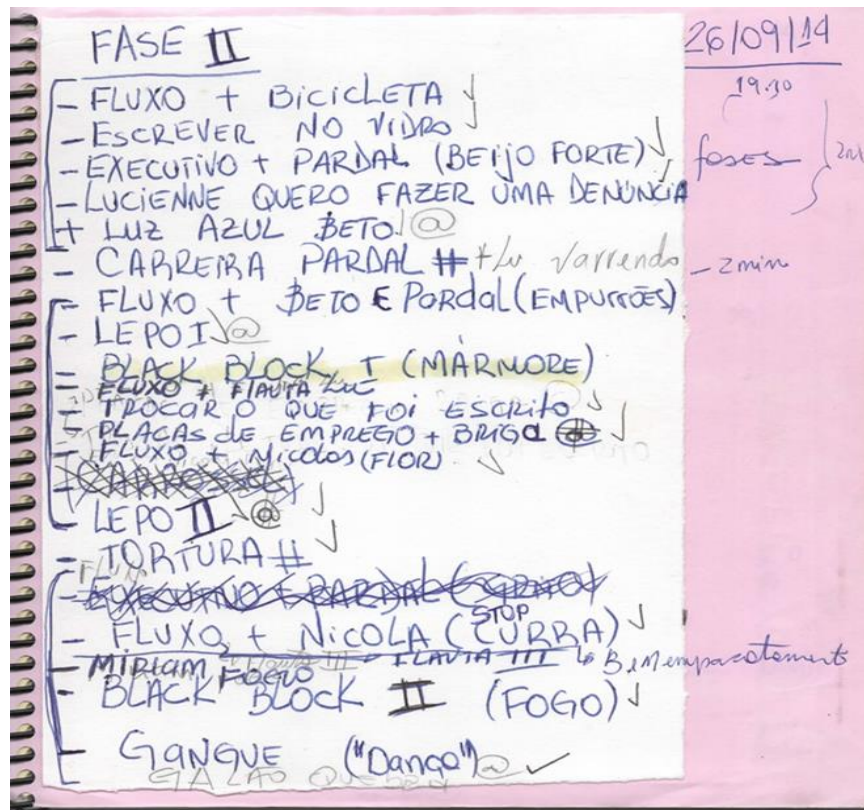
Quero Fudê: homem solitário, tímido, que caminha com papéis nas mãos, como um trabalhador de serviços burocráticos, que não é afeito a experiências novas. No meio da passagem, começa a gritar “Quero fudê!”. Estado de quem não aguenta mais e consegue dar voz aos desejos.

Lucienne canta ária: uma cantora de ópera que parece ter saído do Teatro Municipal e continua a cantar a mesma ária, dando-nos a impressão de que ela não faz outra coisa a não ser repetir a mesma música.

Morto com cigarro na boca: Nicolas desenha no chão, como os policiais fazem, quando encontram alguém morto na rua. A violência na cidade fica explícita nessa imagem.

Em *Rave*, uma massa de pessoas passa gritando, pulando, ao som de uma música metálica muito alta — talvez o único respiro dessa fase do roteiro.

Daniel passa com o carrinho vermelho, reproduzindo um trecho do texto d’*O Esgotado*, de Deleuze (2010). O início do texto é “É a mais horrível posição para se esperar a morte”. O trânsito sufocante da cidade de São Paulo invade a passagem, anunciando a posição horrível para se esperar a morte. Será dentro de um carro, parado no trânsito?

Figura 5 - Fase II do roteiro de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*

Fonte: Acervo Pessoal

Fase II - fase de excitação cortical e medular, “caracterizadas por convulsões generalizadas e contração dos músculos respiratórios e faciais, além de relaxamento dos esfíncteres com emissão de matéria fecal e urina devido aos movimentos peristálticos do intestino e da bexiga”. (REINA, 2015)

As ações performáticas que escolhi para essa fase davam sinais de tensionamento ou “vazavam” algum acontecimento fora do lugar, como se fosse uma engrenagem que não está funcionando direito — ou um fígado cujas manchas os médicos não conseguem identificar, mas que não o deixam funcionar normalmente.

Fluxo + bicicleta: essa ação performativa consistia em o ator Sérgio Siviero vestir uma roupa de Dama Antiga e passar andando em uma bicicleta, enquanto o público passava. O ator performer não usava nenhuma maquiagem para parecer mulher; ao contrário, usava barba, e criava uma fricção (pois, se não víssemos o rosto, parecia que voltávamos no tempo, quando a passagem foi construída, mas, se víssemos o rosto, parecia um homem com características muito masculinas, andando de bicicleta, vestido com roupas femininas dos anos 1950).

Escrever no vidro: o ator performer Nicolas inicia o processo de escrita nos vidros da vitrine, com palavras escritas em outros idiomas; não comunicação.

Executivo + Pardal: ao se encontrarem no meio da passagem beijam-se apaixonadamente.

Lucienne quero fazer uma denúncia: mulher entra na passagem, dizendo “quero fazer uma denúncia”, mas não tem um interlocutor. Fala para si, mas é em voz alta.

Luz azul do Beto: o ator performer Roberto Audio entra na passagem com uma lâmpada azul acesa. Nas mãos, um enorme fio preto, que é a fonte de energia da lâmpada. Ele entra fazendo movimentos circulares com o fio, a lâmpada dança no ar; por vezes parece que vai bater nas paredes ou no chão.

Carreira do Pardal: ator performer entra com balde e faz uma enorme carreira de pó branco no chão. Quando termina, volta e começa a aspirá-la com um cone de trânsito.

Fluxo + Beto e Pardal (empurrões): aqui, a relação do executivo que saiu à procura de um encontro romântico começa a dar errado; ao se encontrarem, há uma rejeição imediata e começam a se empurrar.

Lepo Lepo I: Daniel entra com uma figura híbrida; turvamento do gênero (ao mesmo tempo que tem traços marcadamente masculinos, está vestido com roupas femininas de praia).

Black Block: manifestantes entram empunhando pó de mármore, param em frente às vitrines, olham fixamente. A impressão é que vão quebrar todos os vidros.

Fluxo + Flauta: a atriz performer Lucienne entra, tocando uma flauta, enquanto o público caminha pela passarela — outra lufada de ar no meio do caos.

Trocar o que foi escrito: as atrizes performers Mawusi e Katia entram, apagando e reescrevendo as palavras que Nicolas havia escrito. Começam a gerar um borrão nos vidros.

Placas de emprego + briga. Nesta ação, a atriz performer Miriam e o ator performer Roberto entram como trabalhadores que carregam placas de emprego, de lados opostos da passagem. Ao se cruzarem, trocam olhares e começam a brigar violentamente.

Fluxo + Nicolas (flores): o ator performer entra com uma sacola de plástico cobrindo seu rosto e segurando, em suas mãos, lírios brancos. Passa como quem procura algo, mas o olhar é suspeito.

Lepo Lepo II: o ator performer passa fazendo embaixadinha e driblando o público.

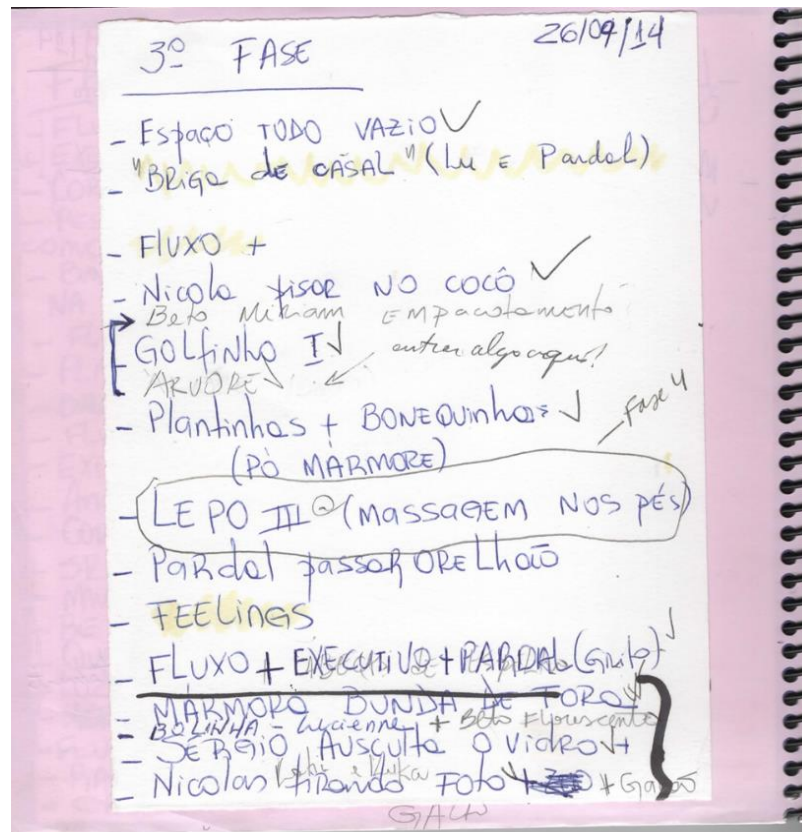
Tortura: a atriz performer Lucienne Guedes entra, carregada pelo performer Luis Mármore e pelo Pardal, em um cano — e nos remete a torturas praticadas durante a ditadura militar chamadas de “pau de arara”.

Fluxo + Nicolas (curra) Stop. Mesma figura descrita anteriormente. A variação nessa passagem é que ele grita “stop” e todos os atores e atrizes performers param imediatamente, ficando imóveis na posição em que estavam antes do comando. Nicolas começa a violar os corpos imóveis. Nicolas é um artista francês que mora na França, veio ao Brasil para fazer essa intervenção. Podemos fazer a leitura que se trata da colonização desse país.

Miriam (fogo): a atriz performer entra com uma tocha acesa, nas mãos, feita de jornal. Quando chega ao final do corredor, começa a fazer movimentos circulares com a tocha.

Black Block II: todos os atores dentro da passagem, manifestantes, entram empunhando “coquetéis molotov”.

Gangue dança: todos os atores e atrizes em cena passavam dançando e dizendo “Nega, negada, Negô”. Mawusi desdobrou essa performance de um exercício. Em entrevista, ela relatou que foi uma derivação da palavra “Nega”. Ela jogava com os espaços que percorria, com a rua, com a igreja e, para cada um desses espaços, ou dispositivos, eu respondia de um jeito. Percebi, aqui, o racismo estrutural contra o qual ela afirmava a sua existência.

Figura 6 - Fase III do roteiro de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*

Fonte: Acervo Pessoal

Fase III: fase respiratória, “verifica-se lentidão e superficialidade dos movimentos respiratórios e insuficiência ventricular direita, o que contribui para acelerar o processo de morte”. (REINA, 2015)

Nessa fase do trabalho, começamos a aumentar a combinatória de performances que aconteceriam ao mesmo tempo, e uma poluição visual maior acontecia. A referência era o acelerar do processo de morte, o querer fazer muitas coisas na eminência da morte.

Esse fluxo começa com o espaço sem ninguém, talvez o vazio completo da morte.

O silêncio é rasgado por uma *Briga De Casal*; a atriz e o ator performer estão dentro de vitrines opostas. Começam a se desentender e, mesmo distantes e sem conseguirem se ouvir, a provocação começa a ganhar tom de briga e evolui para xingamentos pesados. Cansaço da relação.

Fluxo: sete atrizes e atores performers estavam na passagem, performando, enquanto os outros três estavam fazendo a sua performance na faixa de pedestres. Eles se revezavam (aqueles que acabavam a performance dentro da passagem subiam para a faixa, enquanto os que estavam na faixa desciam, para performarem na passagem). O público também estava no fluxo — ou como transeuntes ou como performers.

Sequência de ações que aconteceram nesse fluxo:

Nicolas passa e pisa no cocô, tenta limpar os sapatos, não consegue, continua a caminhar até sair da passagem e vai para a faixa de pedestres.

Beto e Miriam passam com um grande rolo de papel kraft. Tentam embrulhar um ao outro.

Lucienne passa, carregando uma boia de piscina em formato de *Golfinho*.

Beto atravessa a passagem, carregando uma árvore que havia sido cortada e deixada na rua.

Lucienne começa a plantar flores no beiral das vitrines no pó de mármore (*Plantinhas*).

Beto (que já deu a volta com a árvore) agora passa enterrando os pés de *Bonequinhos* no pó de mármore. Por fim, enterra a si próprio.

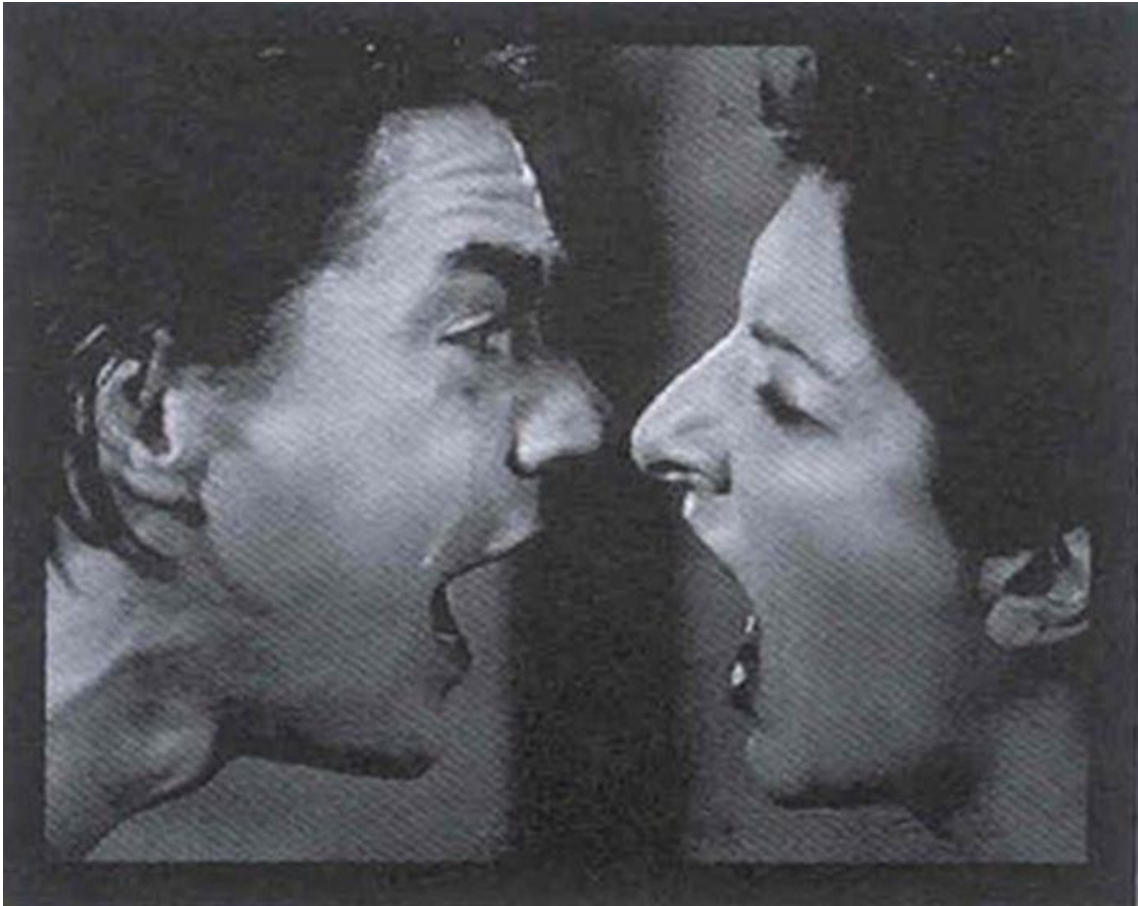
Daniel entra na passagem com a figura do *Lepo Lepo*, senta-se no chão, e faz *Massagem* nos pés.

Pardal passa carregando um orelhão nas costas. Esse *Orelhão* invadiu o corredor da passagem no dia 16 de setembro, por conta de um confronto da polícia com moradores de uma ocupação. No capítulo 3 detalho o ocorrido.

Mármora começa a cantar *Feelings*, canção de Morris Albert. Enquanto ele canta, os atores performers que estavam fazendo as suas performances na faixa de pedestres chegam e se dividem. Cada grupo entra na vitrines oposta, movimentando-se. Quando chegam perto da última porta saem, cruzam o corredor e entram na vitrine do lado oposto.

Fluxo + Executivo + Pardal (grito): Os atores performers entram pelo lado oposto da passagem. Ao se encontrarem, na passagem, olham-se e começam a gritar, muito perto da boca um do outro. Essa performance, apesar de ser uma ação violenta, causa um estranhamento dolorido, pois é o fim de algo que poderia ter sido e não foi, pois um tenta submeter o outro. Essa performance assemelha-se a de Marina Abramovic e Ulay, que começam ajoelhados em posição de igualdade e começam a gritar, um na boca do outro, numa disputa para ver quem consegue gritar por mais tempo. Ulay desiste primeiro e Marina continua até ficar rouca. Numa relação amorosa, quem supera quem?

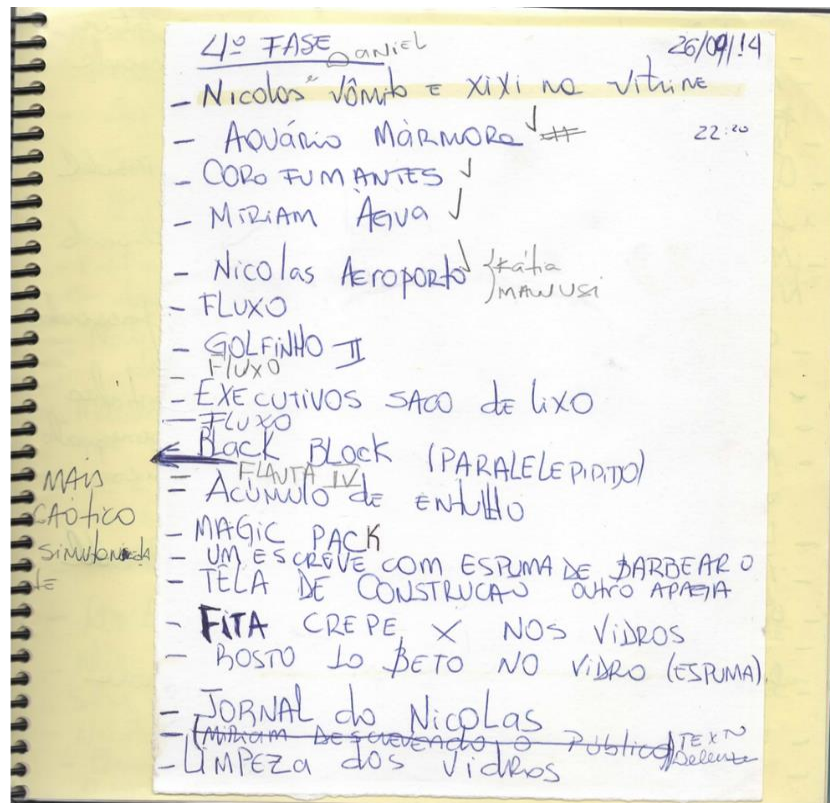
Foto 29 - AAA-AAA (Abramovic;Ulay, 1978)



Fonte: Collection Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands. Disponível em: <<https://saltonline.org/en/829/aaa-aaa-marina-abramovic-and-ulya>>. Acesso em 10 jan. 2023. Na foto, as performers Marina Abramovic e Ulay.

Durante a performance do grito, acontecem outras performances, simultaneamente:

- Mármora, de *Bunda de fora*, parece um homem procurando um michê.
- Lucienne, ao caminhar, deixa cair bolinhas de *Pingue-Pongue* do seu vestido.
- O ator performer Sérgio Siviero, durante a sua caminhada pela passagem, *Ausculda os vidros* das vitrines, na tentativa de ouvir o coração batendo
- Nicolas caminha, tirando *Fotos*, como o turista que é.

Figura 7 - Fase IV do roteiro de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*

Fonte: Acervo Pessoal

Fase IV - fase cardíaca, “sofrimento do miocárdio, quando os batimentos do coração são lentos, arrítmicos e quase imperceptíveis ao pulso, embora possam persistir por algum tempo até a parada dos ventrículos em diástole e somente as aurículas continuam com alguma contração, mas incapazes de impulsionar o sangue”. (REINA, 2015)

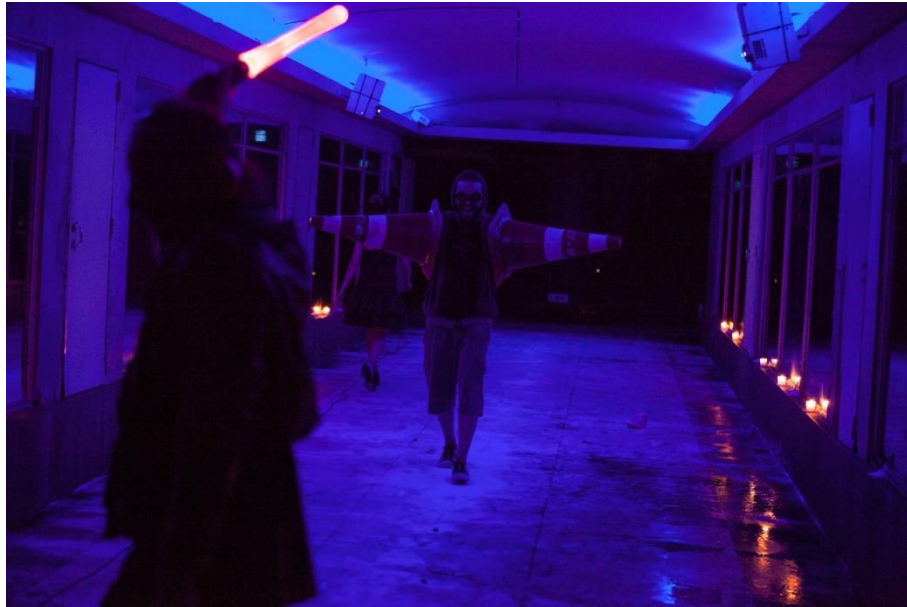
No início dessa fase, o corredor abrigará intervenções sem a presença do público. O fluxo é liberado e interrompido, alternadamente.

Nicolas passa, simulando vomitar, e começa a fazer xixi nas vitrines.

Mármore entra na vitrine à direita da entrada, pela calçada do Shopping Light: está de sunga, touca e óculos de mergulho. Começa a fazer movimentos como se estivesse nadando. (Durante essa performance a passagem permanecerá sem atores performers ou público).

Entram sete atores mais um contrarregra, na passagem. Acendem velas e as dispõem no beiral; acendem cigarros e ficam parados no corredor, fumando. Há um ventilador ligado, na passagem; eles fumam em frente ao aparelho. Pardal entra com um balde e joga água em Miriam, para apagar o cigarro dela. Todos saem e entra Nicolas com cones de trânsito nos braços abertos. Com um sinalizador, Pardal faz movimentos que lembram os de fiscais de pátio que ajudam pilotos a manobrar os aviões. Nicolas sai correndo com os braços abertos, a imagem lembra um avião, pegando velocidade para decolar.

Foto 30 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Nicola tem cones de trânsito acoplados aos braços, como asas de avião, e quer alçar voo, mas rasteja. As asas/cones se transformam em muletas.

Essa figura foi construída durante o processo de trabalho da fase 1 do processo colaborativo, que é a de livre exploração — especificamente quando estávamos trabalhando a improvisação de fluxos, o último dispositivo do dia. Os performers saíam para a rua, em busca de algum objeto que lhes chamasse a atenção, e, quando fossem caminhar pela passagem, deveriam estar com esse objeto acoplado ao corpo. Em entrevista¹², Nicolas disse:

precisávamos sair na rua [para] pegar algo, voltar e passar dentro do subterrâneo. Eu me lembro muito bem: eu fui na rua e vi, na calçada em frente à prefeitura (da cidade de São Paulo), dois cones de trânsito. Eu sou estrangeiro e não posso saber o que eu posso fazer ou não posso fazer; isso é uma sorte para trabalhar. Não sei por que essas duas coisas me chamaram a atenção, foi intuição. Quando cheguei na passagem não sabia o que fazer com os dois objetos, como poderia colocá-los no meu corpo. Como eu precisava caminhar com o objeto, coloquei nos meus braços e passei.

Essa fotografia é de uma apresentação da intervenção. Então, perguntei para o Nicolas como ele desenvolveu a ação performativa, já que a primeira imagem tinha sido uma intuição. Ele respondeu:

Como, ao passar, eu me percebi [com] a sensação de estar voando, e a passagem é um corredor, então pensei que era uma avião decolando. Comprei dois sinalizadores e pedi para o Pardal taxiar o avião. Pensei em usar velas, como se fossem as luzes que ficam no chão da pista de voo. No último dia da intervenção, eu me lembro, o Gui (Guilherme Bonfanti) estava na rua (assistindo à intervenção) e me viu, correndo na faixa de pedestres, de

¹² Acervo pessoal.

braços abertos, como se estivesse decolando o avião. Eu gritei o nome dos meus filhos e disse “Estou chegando!”. Foi uma coisa bem emocionante.

Pelo relato do Nicolas, percebo mesmo que a imagem tenha sido criada intuitivamente a princípio; mas, se ligarmos os pontos, perceberemos que o depoimento pessoal está na base da construção, pois o ator performer é francês e veio para o Brasil para fazer a intervenção. E retornaria à França um dia após o término das apresentações.

Caminhada única: no Fluxo, todos os atores — junto ao público — atravessam a passagem.

Lucienne entra correndo, coloca o golfinho de plástico no chão, pega um balde de água e joga no objeto deixado há pouco, no chão. Tenta ressuscitá-lo, faz respiração boca a boca, volta a buscar água e a sequência se repete.

Fluxo é liberado novamente e entram quatro performances de executivos dentro de sacos de lixo. O público passará também.

A passagem é interrompida por manifestantes que empunham pedras de paralelepípedos, param em frente às vitrines, olham fixamente. A impressão é que vão quebrar todos os vidros.

As atrizes e atores que não estavam na passagem entram e começam a trazer todos os objetos que foram usados durante a intervenção urbana. Há um acúmulo de entulho.

Todos, atrizes e atores, estão na passagem, fazendo o turvamento da visão, que consiste em ensaboar os vidros das vitrines, escrever neles, colar papéis, afixar pedaços de redes de proteção (usadas na construção civil).

Ainda durante o momento de elaboração da performance, elaboramos um experimento com duração de sessenta minutos, para aprofundar a pesquisa sobre estancar o fluxo da voz. O intuito era que houvesse uma exaustão no ato de falar. A princípio, o discurso estaria mais elaborado e coerente, e, com o passar do tempo, a narrativa se tornaria desinteressante ou levaria a palavras sem conexão. O trecho de *O Esgotado* que serviu de material a esta experimentação é:

não procede mais por átomos combináveis, mas por fluxos misturáveis. As vozes são as ondas ou os fluxos que conduzem e distribuem os corpúsculos linguísticos. Quando se esgota o possível com palavras, cortam-se e retalham-se átomos e, quando as próprias palavras são esgotadas, estancam-se os fluxos. É este problema, o de agora acabar com as palavras. Um

verdadeiro silêncio, não um simples cansaço de falar, pois “não se trata absolutamente de guardar silêncio, é preciso ver também o tipo de silêncio que se guarda”. Qual seria a última palavra e como reconhecê-la? (DELEUZE, 2010, p. 76)

Na intervenção, fizemos combinações entre performances-solo, que seriam realizadas simultaneamente, e junto ao fluxo dos transeuntes ou do público performer. A trilha sonora composta de ruídos urbanos resultava em uma massa sonora inaudível, indecifrável.

Foto 31 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi)



Fonte: Acervo do grupo

Como consequência, *A Última Palavra é a Penúltima* se constituiu com pouquíssimos momentos de fala, mas muitos ruídos. Nessa foto de Mayra Azzi, podemos ver os performers Nicolas Gonzales, Katia Bissoli e Daniel Farias fazendo o turvamento dos vidros, dificultando a visão do espectador que está sentado nas vitrines assistindo à intervenção. Esse é o momento que antecede o final da intervenção, onde todos os performers estão em cena, ensaboando, escrevendo ou colando jornais e papéis nos vidros das vitrines, criando uma barreira na visão. Metaforicamente, é como se o cidadão pudesse intervir nas câmeras de segurança espalhadas pela cidade, dificultando a visão de quem controla o que acontece e forçando, de certa forma, que ele saia dessa situação e também se insira no fluxo urbano.

O turvamento da visão aconteceu, primeiramente, em 2008. Na primeira vez que fizemos essa intervenção, esta ação tinha uma delicadeza semelhante a de quem estivesse limpando os vidros (a motivação era a mesma: obstruir a visão do controlador, mas a atitude era diferente). Identifico algumas causas para a diferença em relação a 2014: o início do uso das câmeras controlando a urbis e o momento político (o segundo mandato de Luiz Inácio

Lula da Silva, quando já havia muita insatisfação, mas havia credibilidade do povo em relação ao governo).

2.5 Língua III – Dissipar a Potência da Imagem e Extenuar as potências do espaço – Encenação Despedaçada.

Essas são a terceira e a quarta maneiras de esgotar o possível e não se referem mais à Língua I, que significa fazer combinatórias “manchadas de razão”, nem tampouco à Língua II, que se trata de engendrar histórias ou esmiuçar lembranças, como a “imaginação manchada pela memória”. (DELEUZE, 2010, p.79)

Despedaçar a encenação fez-se necessário. Não seria possível combinar imagens em séries que produzissem um sentido, pois, como vimos acima, não haveria história a ser contada. Recorri a um escrito de Deleuze (2010): “[...] ainda que a crueldade das vozes não deixe de nos transpassar com lembranças insuportáveis, histórias absurdas ou companhias indesejáveis. É muito difícil despedaçar todas essas aderências da imagem para atingir o ponto ‘Imaginação Morta Imaginem’”.

A língua III refere-se à fabricação de imagens que

não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna”, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar [...] pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto. (DELEUZE, 2010, p.79)

Mas como fazê-lo, na prática? Fragmentar as cenas seria um caminho? Caberia criar cenas para fragmentá-las? Ou seria possível pensarmos em agenciamentos?

Todo agenciamento, uma vez que remete em última instância ao campo do desejo sobre o qual se constituí, é afetado por um certo desequilíbrio. O resultado é que cada um de nós combina concretamente os dois tipos de agenciamentos [os molares, que são os grandes agenciamentos sociais e os moleculares, é a maneira que o indivíduo reproduz ou não os agenciamentos molares] em graus variáveis, o limite sendo a esquizofrenia como processo (decodificação e desterritorialização absoluta). (ZOURABICHVILI, 2009, p.21)

Cabe lembrar que o território escolhido para a intervenção urbana acontecer foi a passagem subterrânea existente na rua Xavier de Toledo. No seu entorno, há quatro estações de metrô, inúmeros itinerários de ônibus, transporte público, pois há uma pluralidade de pessoas que transitam por ali (vendedores ambulantes, executivos, artistas, cantores, músicos populares, músicos eruditos, cantores de ópera, pessoas em situação de rua, turistas, artistas

que fazem apresentações na rua, funcionários públicos tanto do município quanto federais, dependentes químicos etc.), uma multidão que se desloca em direção a um objetivo.

Se pensarmos nesse espaço do ponto de vista das instituições públicas, ou agenciamentos molares, na região, poderíamos dizer que comportam o caos: a sede da Prefeitura de São Paulo; a Secretaria de Cultura Municipal; a Controladoria Geral do Município de São Paulo; o Teatro Municipal — um dos locais de reivindicação política; o Vale do Anhangabaú — que abriga shows gigantescos; o Centro Cultural Banco do Brasil; a Superintendência Regional do Instituto da Previdência Social, em São Paulo; a Fundação Casa/SP; a Secretaria da Administração e Modernização do Serviço Público; a Secretaria Municipal dos Direitos Humanos; a Secretaria Municipal da Fazenda, a Secretaria de Estado do Desenvolvimento Social de São Paulo; a Secretaria do Estado da Administração Penitenciária; e as instituições religiosas Santo Antônio – Patriarca, Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Paróquia São Francisco de Assis, Igreja de São Bento (Nossa Senhora da Assunção) Igreja da Comunidade Metropolitana da Cidade de São Paulo, Paróquia Nossa Senhora da Conceição – Santa Ifigênia, Igreja Nossa Senhora dos Remédios e a Catedral Metropolitana de São Paulo. Portanto, a segurança pública há que ser reforçada pela Delegacia Geral de Polícia – Sede da Polícia Civil SP, pela Base do Garra – Polícia Civil SP, pelo Palácio da Polícia Civil de SP, pelo monitoramento feito por câmeras de segurança e por policiais fazendo a ronda em viaturas ou em bicicletas (podendo usar de violência, pois essa é legitimada pelos poderes para manter a ordem).

Por outro lado, se pensarmos pelo viés dos transeuntes, é um espaço totalmente organizado que, embora extremamente vigiado, não garante a integridade e a dignidade dos habitantes — ou mesmo dos transeuntes.

Ao elaborar a pergunta norteadora (“O que te esgota na cidade de São Paulo?”) da intervenção urbana *A Última Palavra é a Penúltima*, a minha resposta foram as câmeras de segurança espalhadas pela cidade e também em ambientes fechados. Em 2008 isso me parecia uma loucura, tanto controle. Na concepção da encenação, usei-as de duas maneiras: a primeira foi colocar uma câmera direcionada para a faixa de pedestres da rua Xavier de Toledo, local bem acima da passagem subterrânea, onde atores performers fariam as mesmas ações do subsolo. A função dessa câmera era captar em tempo real o que acontecia na faixa de pedestres e transmiti-las para os monitores instalados dentro das vitrines onde o público era acomodado para assistir à intervenção.

Foto 32 - A Última Palavra é a Penúltima (Edu Marin, 2008)



Fonte: Acervo do grupo

Nessa imagem conseguimos perceber o local onde os monitores que receberiam as imagens das câmeras de segurança foram instalados. Em cada lado da passagem, há dois corredores de vitrines que possuem três grandes janelas. Em cada canto das janelas, foi instalado um monitor. Então, ao todo, foram utilizados doze monitores.

Como dirá Palbert (2017, p.36), “Não estamos todos nós nesse ponto de sufocamento, que justamente por isso nos impele em uma outra direção?”.

Portanto, seria um local propício a ser transformado em uma ilha onde o esgotamento fosse possível, assim como os agenciamentos moleculares capazes de produzir uma irregularidade que embaralhasse os caminhos percorridos, onde estaríamos seguros para viver, experimentando um “corpo sem órgãos”.

Mas como criaríamos esses agenciamentos moleculares que desestabilizassem os agenciamentos molares?

Artaud, no dia 28 de novembro de 1947, escreve *Para acabar com o juízo de Deus*, uma declaração de guerra aos órgãos, ou seja, aos agenciamentos molares que criaram normas

padronizadas e padronizantes de se estar no mundo. Regras, condições para mortificar o corpo, a ideia de que quem não se submete não pertence e precisa ser extirpado, medicalizado.

Meu corpo sabe, nas suas entranhas, o que é ser domesticado, e ter preferido se amputar emocionalmente para ser aceito. Eu me lembro do Livro de Jó, “Deus vomita os mornos” (NICOLETE, 2011, p. 509). Eu já estava lidando com essa frase, em minhas entranhas, desde 1995, alargando alguns espaços internos num ambiente seguro; mas precisaria lançar-me no desconhecido, na falta de proteção.

Em diálogo com *O Corpo sem Órgãos*, Deleuze e Guattari (1996, p. 12) escrevem: “Ele é não desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite”. A palavra prática ecoa profundamente em mim; prática é o não saber, não ter garantias, é experiência, pulsão de vida, suor, fluxo, contaminação. Mais adiante, Deleuze e Guattari (1996) dirão

o CsO – mas já está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade na estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos.

Em suma, o corpo, experimentando a vida, sem o prenúncio do que vai acontecer, sem a paralisia que o medo cria a partir de uma infinidade de “e se”: e se chover, e se esfriar, e se não gostarem de mim, e se eu falar errado, e se eu não tiver a roupa adequada, e se eu não for boa o suficiente, e se eu não gostar da comida, e se eu não me adaptar com os costumes locais, e se eu não conseguir responder as perguntas, e se me acharem ridícula, e se, e se, e se? Deleuze e Guattari (1996, p.13), escrevem que o corpo masoquista

mal compreendido a partir da dor e que é antes de mais nada uma questão de CsO; ele se deixa costurar por seu sádico ou por sua puta, costurar os olhos, o ânus, a uretra, os seios, o nariz; deixa-se suspender para interromper o exercício dos órgãos, esfolar como se os órgãos se colassem na pele, enrubar, asfixiar para que tudo seja selado e bem fechado.

O preço pago para não atingir o prazer, pelo menos no meu caso, foi o emudecimento, a invisibilidade. Como construir essa ilha chamada *A Última Palavra é a Penúltima?* Uma pane nos organismos que nos encarceram, com nossos corpos

hipocondríacos, cujos órgãos são destruídos (...) paranóicos, cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências mas também restaurados por energias exteriores, (...) o esquizo, acendendo a uma luta interior ativa que ele mesmo desenvolve contra o órgão, chegando à catatonia, (...) o corpo

drogado, esquizo experimental ou (...) o corpo masoquista. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 13)

A resposta seria a criação de um território devir, habitado por corpos devires, nunca pronto sempre em processos. “Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo [...] Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (DELEUZE; PARNET, 1998, p.3)

Nessa empreitada, nos deparamos com a dificuldade de criarmos uma imagem não manchada pela razão e/ou pela memória. Todas as perguntas deveriam ser respondidas através do depoimento pessoal, método utilizado por nós. Como unir esses dois reinos tão contraditórios?

Foto 33 - A Última Palavra é a Penúltima (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Na intervenção, o público transeunte, que simplesmente percorria a passagem para seguir seu destino — ou estava no local por curiosidade —, criava um acontecimento de fluxo urbano.

Beto encontrou várias lâmpadas fluorescentes e alternava o deslocamento no túnel entre as placas que ofereciam emprego e as lâmpadas. Laura Vinci, a cenógrafa, propõe que o ator caminhe pela passagem com as lâmpadas acesas e, para isso, ela traz algumas de led, por serem mais seguras. A figurinista Arianne Vitale faz a proposta de um traje de executivo. A

intersecção dessas três áreas fabrica uma imagem *sem memória*, que refere-se à Língua III, extenuar a potência da imagem.

A Língua III nos remete aos “limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões dos quais não se daria conta, atribuindo-os ao simples cansaço, se eles não crescessem de uma vez, de maneira a acolher alguma coisa que vem de fora de outro lugar.” (DELEUZE, 2010, p.78-79).

Para a construção do despedaçamento da encenação da intervenção *A Última Palavra é a Penúltima*, recorro a Deleuze (2010, p.84):

uma imagem, tal como ela se sustenta no vazio fora do espaço, mas também à distância das palavras, das histórias e das lembranças, armazena uma fantástica energia potencial que ela detona ao se dissipar. O que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a prodigiosa energia captada, preste a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo.

Encontramos, então, uma pista de que esse despedaçamento aconteceria por meio de perguntas feitas pela direção aos atores performers, respondidas com o depoimento pessoal, mas introduzimos quatro detonadores:

1 – A tradução artística, ao atravessarem a passagem, precisaria acontecer através de imagens em deslocamento, em fluxo; mas a dinâmica poderia ser alterada (ora mais lenta, ora mais rápida, ora correndo e parando no meio e voltando a caminhar). Todas as formas de atravessar a passagem seriam bem-vindas, inclusive propostas ainda não experimentadas.

2 – As traduções artísticas deveriam ser elaboradas através de programas performativos.

3 – As quatro fases da asfixia, usadas para a construção macro do roteiro, seriam subdivididas em quatro categorias:

a) algumas figuras passariam uma única vez;

b) todos os atores performers passariam várias vezes, de forma espaçada, alternando as figuras construídas (pois cada ator performer tinha mais de uma figura);

c) as performances cujo desenvolvimento poderiam insinuar uma comunicação ou história seriam fragmentadas entre os blocos, sempre em fluxos com a presença do público;

d) as figuras poderiam retomar a passagem com algum estado alterado, rumo ao esgotamento.

4 – O público faria parte das apresentações, como transeuntes ou como atores performers do real, desestabilizando o roteiro e alterando a percepção do público que estava dentro das vitrines para assistir à apresentação. “[...] o relacional implica uma instância de elaboração conjunta, na qual a decisão do espectador afete a discursividade do artista”. (CAMILLETTI, 2010, p. 1).

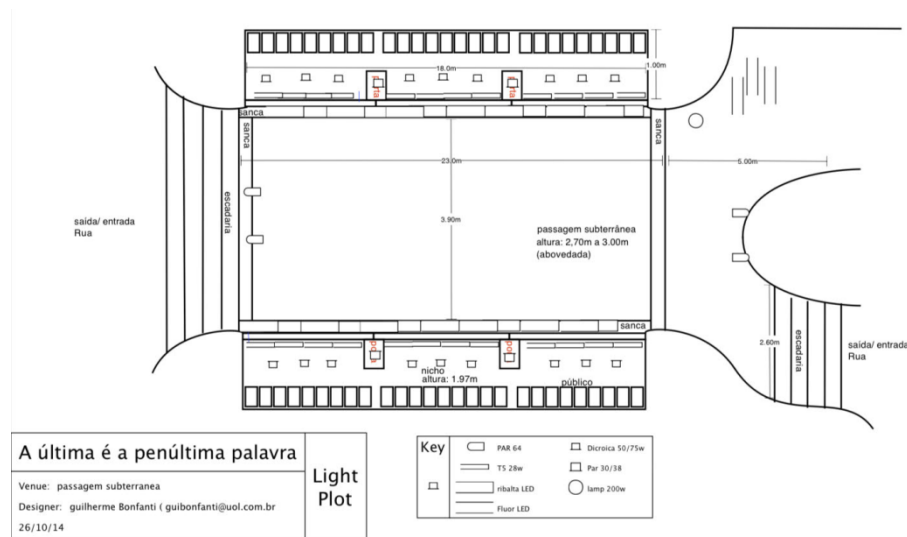
Para que a Língua III aconteça na sua totalidade é preciso observar a terceira maneira de esgotamento do possível — extenuar as potencialidades do espaço. E, para Deleuze (2010), o espaço

deve ser sempre um espaço qualquer, sem uma função, ou que perdeu a função, embora seja, em termos geométricos, totalmente determinado (um quadrado, com tais lados e diagonais, um círculo com tais zonas, um cilindro com “50 metros de perímetro e 16 de altura”.

A escolha da passagem da rua Xavier de Toledo fez eco com o que escreve Deleuze em relação à escolha do espaço. A passagem da rua Xavier de Toledo é extenuada por si, pois perdeu sua função, que era a de dar segurança aos pedestres ao atravessarem a rua. Fechada, o fluxo já estava interrompido há dezenove anos.

O motivo pessoal pelo qual escolhi esse local foi a percepção do centro de São Paulo como um labirinto, cujos corredores estão sempre margeados por grandes edifícios, dificultando que vejamos o céu, monitorados por câmeras de segurança que pulverizam as imagens dos transeuntes. A passagem da rua Xavier de Toledo é uma rua subterrânea que foi construída para o fluxo de pedestres, como forma de evitar acidentes na cidade, em decorrência do fluxo de bondes e trânsito desordenado. A passagem foi fechada em 1995 tendo, nessa data, perdido sua função. É um espaço geométrico e totalmente determinado, uma passagem retangular, e suas medidas são: 24 metros de comprimento por 3,90 metros de largura. A altura varia entre 2,70 metros a 3 metros. E ambos os lados estão emoldurados por vitrines que medem 18 metros de comprimento por 1 metro de largura.

Figura 8 - Planta da passagem sob a rua Xavier de Toledo



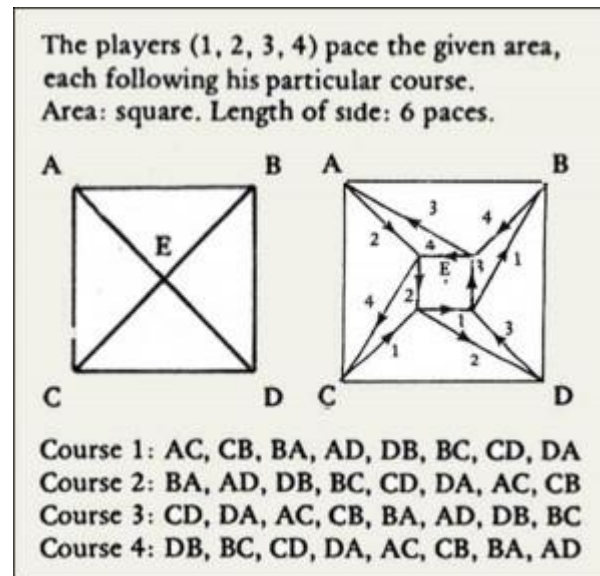
Fonte: Acervo de Guilherme Bonfanti, light designer do Teatro da Vertigem.

As escadas do lado direito dessa imagem ficam na calçada do Shopping Light e as do lado esquerdo ficam na calçada das Casas Bahia. Na parte de cima da passagem fica a faixa de pedestres. Em diálogo com Deleuze (2010, p. 83),

O espaço qualquer é povoado, percorrido; é ele, inclusive, que povoamos e percorremos, mas ele se opõe a todas as nossas extensões pseudoqualificadas e se define “sem aqui nem ali de onde nunca se aproximarão nem se afastarão um milímetro todos os passos da terra”.

Deleuze, ao fazer a leitura das peças televisivas de Beckett, desenvolve um conceito (que, segundo ele, perpassa toda a obra do escritor irlandês, que é marcada pelo minimalismo e pelo abandono da linguagem). Tal conceito, chamado “o esgotado”, é deslindado em uma publicação que Deleuze faz em 1992 e que foi anexada como posfácio de um livro que reúne quatro roteiros de peças de Beckett para televisão – *Quad*, *Trio de Fântome*, *...que nuages...* e *Nacht und Traüme*. (BAPTISTA, 2015, p. 121) A peça *Quad* (feita para a televisão e traduzida por Beckett) foi encenada, pela primeira vez, em 1981, pela Stüddeutscher Rundfunk e transmitida pela RFA. É uma peça para quatro intérpretes (de preferência que tenham alguma familiaridade com a dança), que percorrem uma área determinada, seguindo um trajeto pessoal igualmente predeterminado. As indicações cênicas de Beckett são extremamente precisas e imutáveis. A área onde os intérpretes devem realizar seu traçado é a forma de um quadrado. O título *Quad* vem justificar essa apócope de “Quadrilátero”. Cada intérprete percorrerá uma trajetória bem delimitada, caminhando sem se chocar com o outro intérprete, que também terá seu caminho determinado previamente.

Figura 9 - Diagrama para executar o Quad (Samuel Beckett, 1981)



Fonte: Proyecto IDIS (Investigación en Diseño de Imagen y Sonido)/Carlos Trilnick. Disponível em: <<https://proyectoidis.org/samuel-beckett-quad/>>. Acesso em 10 jan. 2023.

Assim, o intérprete 1 traçará um trajeto que vai de AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD e DA.

O trajeto de 2 será BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC e CB.

O do intérprete 3 será CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB e BC.

E o trajeto de 4 será DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA e AD.

Capítulo III – Cartografia dos ensaios de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*

“Estamos cansados do homem [...] Nós sofremos do homem” (Nietzsche, 1887/1988, p.34-35)

A partir dos questionamentos citados, a intervenção *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* teve como objetivo aprofundar o conceito inicial (2008) de esgotamento na cidade de São Paulo, tendo como disparadores as câmeras de vídeo espalhadas pela cidade e pelos elevadores, e o excesso de prédios que prejudicam a visão do fluxo urbano. O texto de Gilles Deleuze fala sobre a diferença entre o “estar cansado” e o “ser esgotado”. Começamos a relacioná-lo com a cidade, principalmente com o centro de São Paulo, pois temos uma visão encurtada, que bate sempre nas paredes de milhares de prédios. Nunca vemos a linha do horizonte. Em contrapartida, somos monitorados por todos os lados. Enquanto nossa visão é encurtada pelo excesso de prédios, nossa imagem é pulverizada pelas câmeras de segurança. Trabalhamos como loucos para comprar um pouco de tempo.

3.1 Primeira fase do processo colaborativo – Etapa de livre exploração

Essa etapa aconteceu de 01 a 09 de setembro de 2014

O tempo do processo de criação, em 2014, até a estreia da intervenção foi de um mês. Revisitaríamos o trabalho de 2008 e, dessa vez, Antônio Araújo dirigiria a intervenção comigo. Com essa nossa parceria de trabalho e de vida, conseguimos aprofundar o trabalho em relação à cidade e construímos o processo de criação de forma colaborativa aos nossos modos (pois, dessa vez, éramos só nós, do Vertigem).

O trabalho da intervenção *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* foi desenvolvido, desde o início, na passagem da Rua Xavier de Toledo — assim com sua primeira versão, em 2008 —, por ser o local que sintetizava o conceito criado por mim: “ver e ser visto, num espaço que não nos possibilitasse ver o céu e permitisse o deslocamento entre o dentro e o fora”. Recorro aos escritos de Antônio Araújo (2008, p.14): “A questão da especificidade do espaço para a performance é outro ponto de contato com a encenação *site specific* contemporânea”. E ele continua, citando Féral (1997): “na medida em que ‘toda performance só é feita (e só pode ser feita) em e para um dado espaço ao qual ela está indissoluvelmente ligada’. Lugar específico e único”.

Iniciamos o trabalho no dia 01 de setembro de 2014, trabalhamos de segunda à sexta, seis horas por dia (começávamos às 14h e terminávamos às 20h). A primeira semana começou na segunda-feira e terminou na terça-feira da semana seguinte (sete dias, sem contar os sábados e domingos). Nessa etapa do trabalho, de livre exploração, todo o trabalho estava voltado para levantamento dos temas que iríamos trabalhar na intervenção.

O planejamento do processo de criação foi realizado por mim e pelo Tó, em reuniões diárias que aconteciam, em sua maioria, ao final de cada dia de ensaio, após as avaliações diárias feitas com a participação das atrizes e dos atores performers. O processo nunca é pensado na sua totalidade, ele vai se construindo à medida que a investigação vai acontecendo, pois há uma retroalimentação entre as perguntas que fazemos e as traduções artísticas. De um dia para o outro, o rumo do processo poderia mudar, pois não era estanque, assemelhando-se a um organismo vivo.

PRIMEIRO DIA

Aquecimento (duração de uma hora): no primeiro dia de trabalho — e em todos os outros, dessa etapa —, começamos pelo aquecimento. A técnica de ViewPoints foi coordenada pela atriz performer Miriam Rinaldi e a ênfase do aquecimento nesse primeiro dia foi “o corpo no espaço, a livre exploração do corpo, em relação à arquitetura e a outro(s) corpo(s) que, em diálogo, produziriam formas não usuais de ocupação”.

Improvisação: coordenada por Antônio, a proposta foi o desdobramento do aquecimento, para aprofundarmos a relação com o espaço, verticalizando a exploração da relação entre atores performes e o espaço, entre atores performers e atores performers e entre atores performers e o público. Para isso o pedido aos atores era “usar dentro e fora das vitrines”.

Esses desdobramentos no processo colaborativo são muito comuns, pois, ao sermos afetados por algo que aconteceu, podemos propor uma nova experiência. Alguns acontecimentos podem, inclusive, mudar a direção do que se estava pensando para o trabalho. A porosidade, os atravessamentos e os deslocamentos por caminhos que se constróem (ou se destróem) são fundamentais.

Eu destaco três imagens que apareceram, a partir da técnica ViewPoints em colaboração com a improvisação:

Foto 34 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

A primeira imagem foi a de um ator performer que, com um salto, pendurou-se numa espécie de arandela que havia no espaço, e permaneceu ali até que seu peso ficasse maior que a sua força. A queda era inevitável. Outros atores aderiram à tal experiência, formando uma coralidade, pois cada participante só seria lançado ao chão quando não aguentasse mais se segurar. Aqui estão presentes as quatro formas de se esgotar o possível, descritas por Deleuze:

- a primeira é a combinatória, pois, a partir da proposição de um ator, todos aderem. O salto até o batente não acontece ao mesmo tempo, e uma sequência foi estabelecida pelos diretores;
- a segunda é estancar os fluxos das vozes, pois todos os envolvidos nessa imagem estão mudos, olhando para cima;
- a terceira — dissipar a potência da imagem — e a quarta — extenuar as potências do espaço — acontecem ao se fabricar uma imagem não usual por um breve espaço de tempo, “num espaço qualquer”; pois, para se extenuar o espaço, é preciso que ele não tenha uma função específica. (Aqui havia uma fricção com a própria intervenção, pois essa imagem precisaria que o espaço fosse um local de específico, uma passagem que ligasse um lugar a outro. Esse espaço tivera essa função, mas, desde 1995, estava fechado; portanto, com o fluxo interrompido, sem sua função original, encaixava-se perfeitamente às necessidades da intervenção). “[Um espaço] sem aqui nem ali de onde nunca

se aproximarão nem se afastarão um milímetro todos os passos da terra”.
(DELEUZE, 2010, p. 83)

A segunda imagem refere-se ao “estar cansado”, descrito pelo filósofo:

Talvez seja preciso distinguir a obra deitada de Beckett e a obra sentada, a única que é a última. [...] O cansado afeta a ação em todos os seus estados, enquanto o esgotamento diz repeito apenas à testemunha amnésica. O sentado é a testemunha em torno da qual o outro gira, ao desenvolver todos os graus de cansaço. (DELEUZE, 2010, p.74).

Foto 35 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



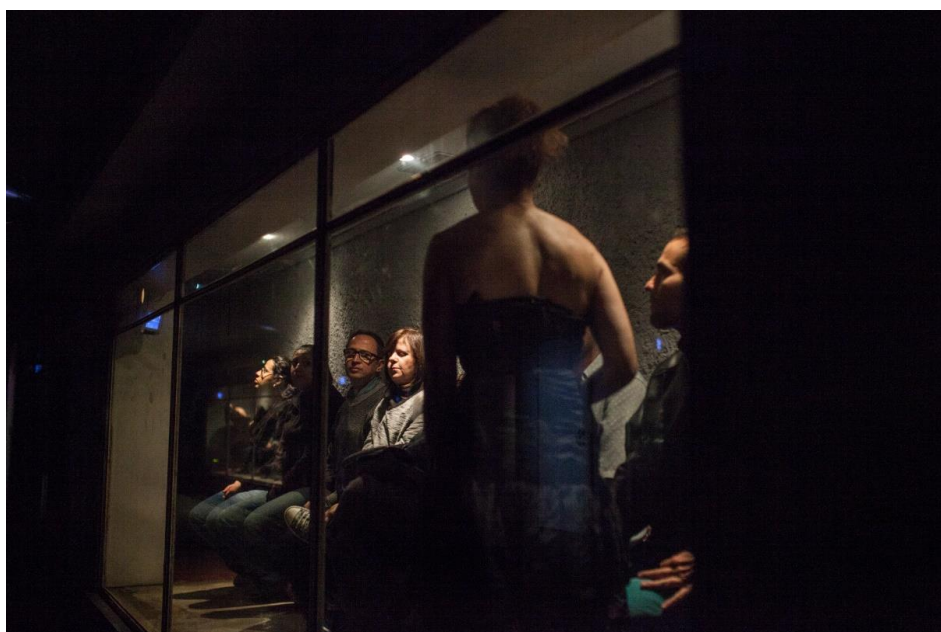
*Fonte: Acervo do grupo
Beto carrega Miriam nos braços*

Beto, no meio da passagem da rua Xavier de Toledo, pega Miriam no colo e caminha. Vemos um executivo carregando uma executiva que está no limite do cansaço, não aguenta mais continuar — mas que também não esgota, não muda de oitava, não pode parar de produzir, agarrada à sua bolsa; então é carregada por outro. Se notarmos bem não é a posição de alguém que descansa; ela mantém a postura ereta, rígida, nos dá a impressão de que está esperando para voltar ao movimento circular (parar por breves instantes e voltar à produção e se cansar novamente, num circuito fechado de estar ausente de si). Essa foi uma imagem se

espraiou para todos os atores. Cada dupla criaria sua maneira de carregar o outro; o que importava é que fossem imagens de pessoas cansadas.

A terceira imagem dialoga como o mote que gerou a intervenção urbana: as câmeras de segurança. O público dentro das vitrines estaria na “cabine de segurança”, vendo ou contemplando o que acontece — portanto, em um local protegido. Desestabilizá-lo seria um tentativa de esgotá-lo.

Foto 36 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Lucienne entra na vitrine com uma barra de ferro nas mãos.*

Na improvisação, Lucienne Guedes entra na vitrine com uma barra de ferro na mão e olha para as pessoas sentadas (na improvisação, para a equipe de trabalho), como se estivesse procurando alguém. O incômodo criado dentro das vitrines foi excelente, pois subvertia a proteção do público, ainda que em um breve momento. Essa imagem apareceria uma única vez durante toda a intervenção. Essa improvisação teve a duração de uma hora.

Workshop (duração de quatro horas): a pergunta que fizemos aos atores performers no dia anterior ao início do processo foi:

“O que te esgota na cidade de São Paulo?”

Essa pergunta foi disparadora para a construção das duas intervenções (2008 e 2014). Daríamos início à investigação prática. O depoimento pessoal de cada atriz e ator (ou qualquer outro criador ou criadora do processo) é que seria “a carne” desse trabalho.

Em 2008, por ser a minha primeira direção, comecei a investigação três meses antes; tinha um medo absurdo de ser a responsável por qualquer trabalho artístico no Teatro da Vertigem, então, conduzi o processo como quem conduz um barco à deriva, que só consegue pilotar à beira de colidir com um iceberg (pois ficava esperando o que os outros diretores pensavam ou queriam fazer, depois de já ter conceituado o trabalho, escolhido o espaço e praticado com Eleonora Fabião antes dos outros dois grupos chegarem).

Havia uma discordância entre nós, da direção, quanto à abertura do espaço: os artistas que não eram de São Paulo não queriam abrir as grades que cerravam a passagem, enquanto nós, de São Paulo, precisávamos que ela voltasse a funcionar. Consegui tomar uma decisão que foi fundamental, a três dias da estreia: na ocasião, propus um passadão e chamei alguns convidados. Antônio Araújo veio assistir e, na devolutiva, fez uma pergunta que nos permitiu abrir as tais grades. A pergunta foi:

— Por que vocês aceitaram fazer a intervenção nesse espaço? Pois ele, como é uma passagem, precisa estar aberto.

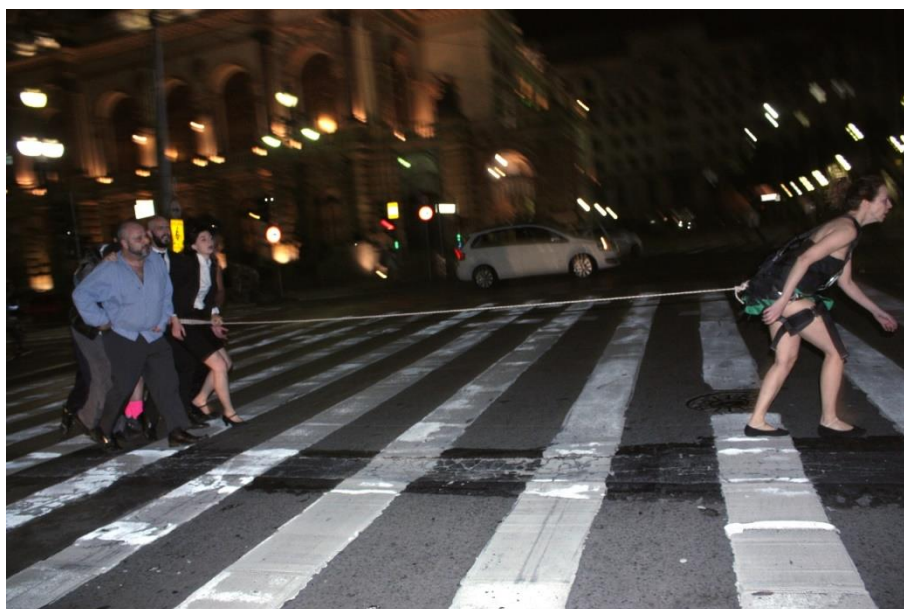
Todos finalmente concordaram que a passagem fosse aberta.

Em 2014, mesmo que Antônio Araújo viesse a somar, na direção, eu precisaria aprofundar a pesquisa. E havia artistas que não estavam conosco em 2008. Então, era necessário traduzir artisticamente essa primeira pergunta.

Os atores performers tiveram trinta minutos para preparar a apresentação de seus workshops, organizando os materiais, combinando algum pedido específico, com os estagiários de luz, ou participações dos outros atores performers, caso necessitassem.

Destacarei duas imagens que surgiram:

Foto 37 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Arianne Vitale, 2014)



Fonte: Imagem gentilmente cedida do acervo da fotógrafa Lucienne — Grupo passa, amarrado — multidão amarrada.

Lucienne dispõe de todas as atrizes e atores para esse workshop. O material que utiliza é uma corda. Ela amarra todos juntos, estica a corda de modo a tomar distância do bloco, prende a corda em sua cintura e começa a puxá-los. Havia um dispositivo: a corda precisaria ficar sempre esticada, os atores não poderiam ajudá-la caminhando mais rápido, ela precisaria puxá-los. Era, como todas as outras, uma imagem em deslocamento, que aconteceu dentro da passagem e na faixa de pedestre. Entrevistei-a, para saber os caminhos percorridos nesta tradução.

Eu pensei sim nisso que você está dizendo, mas eu não pensava nesses termos; eu ainda não falava patriarcado, a gente não falava essas coisas ainda; eu ainda estava pensando que era carregar toda a sociedade estruturada nas nossas costas. Isso não inclui só casa, filhos, como o trabalho, a tripla jornada, todas as dificuldades de ter que carregar tudo, como se a gente carregasse tudo nas costas por imposição mesmo (...) sem dúvida nenhuma pensava em quanto a sociedade coloca nas nossas costas tudo, sem que a gente tenha direito à visibilidade de todo o trabalho que a gente faz.¹³

Era visível o cansaço produzido no corpo da atriz ao deslocar aquela multidão amarrada à sua cintura. Ao assistir à cena, percebia a condição da mulher imposta pela sociedade paulista, bem como pela mundial. Nessa tradução, conseguimos perceber uma mulher que não aguenta mais tamanho esforço, mas que ainda insiste em continuar carregando tamanho número de pessoas. Imagem semelhante ao cansaço.

¹³ Entrevista concedida pela atriz — acervo pessoal.

Foto 38 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Beto - Placas de aluga-se/vende-se.*

Nessa imagem, em primeiro plano estão Luís Mármora e Roberto Audio. Seguidos por Mawusi Tulani, Sérgio Pardal e Dalva Cardozo.

O ator performer Roberto Audio trouxe muitas placas de várias imobiliárias e convidou todas as atrizes e atores a participarem do workshop, caminhando em um fluxo ininterrupto. Vemos um grande desfile de pessoas carregando essas placas e essa ação gera um duplo sentido: o primeiro poderia ser garotas e garotos-propaganda, de grandes construtoras que organizam os lançamentos de seus empreendimentos. O segundo poderia ser: pessoas à venda — ou se oferecendo para locação. Ao perguntar para o Beto como ele chegou a essa tradução ele respondeu:

Eu trouxe as placas porque são as invasões das construtoras derrubando tudo (...) porque esse é o efeito quando as construtoras começam a tomar conta dos espaços, das ruas, das vilas e dos bairros. (...) eu passei por isso, você lembra, a construtora começou comprar todas as casas vizinha à minha, só eu e minha vizinha resistimos e dissemos não. (...) elas vão pressionando a venda das casas, alegando que essas ficarão sem sol. Essa é uma prática utilizada até hoje.¹⁴

Essa maneira de proceder das empreiteiras é muito comum na cidade de São Paulo e, na localização em que estávamos, havia várias placas de “aluga-se” nas portas de edifícios e nas lojas. Nessa imagem percebemos tanto o estar cansado (pois as placas estão ligadas aos

¹⁴ Entrevista concedida pelo ator — acervo pessoal.

empreendimentos imobiliários e o processo desempenhado por essas companhias para conseguir terrenos para construir seus prédios exaurem alguns proprietários, que acabam cedendo) como o esgotamento (se percebermos que o ator performer que propõe a ação não carrega nenhuma placa, como se não tivesse cedido aos apelos das grandes empreiteiras).

Finalizamos o encontro conversando sobre o processo de ensaio desenvolvido neste dia.

Finalização (duração de uma hora): conversa sobre o processo de ensaio desenvolvido. Nesse dia, trabalhamos os fluxos internos (dentro das vitrines e passarela) e externos (na rua). Apareceram os temas da especulação imobiliária, do envelhecimento, do esgotamento pela voz e pelo desconforto. Tó pede para investigarmos outros elementos, como a violência e a pungência, pois dialogam com a Bienal, Seria preciso trazer outros elementos além do estético, ou seja, aspectos políticos de denúncia, dando voz a outras vozes.

Seria importantíssimo, como na primeira montagem, a busca pela não representação. Este seria um dos focos principais; pois não queríamos mimetizar o que acontece. Como não tratar a intervenção urbana a partir de métodos utilizados pelo teatro, aqueles já consagrados, mas a partir da experiência, do acontecimento? Era fundamental que a base do Esgotamento estivesse no processo de criação, ou seja, “como esgotar o possível? Como esgotar as formas tradicionais do fazer teatral e livrar-se do conhecido? Era preciso nos livrarmos da atafona (do árabe at-tahunã, “moinho”, um tipo de mecanismo manual ou movido por força animal destinado a transformar o andamento do animal em movimento rotativo para mover moinhos, engenhos de açúcar, engenhos de ralar mandioca, engenhos de pastel, bombas para elevação de água, teares e outros equipamentos), nos livrarmos da cópia, para criar a partir da tradução individual do artista, do depoimento pessoal daquilo que o afetou.

Suely Rolnik nos lembra que o acontecimento, em Deleuze, não é apenas a realização de um possível, “não dá para saber antes, sabe-se lá o que vai acontecer” (ROLNIK, 2001, p.7), referindo-se ao ato de criação.

SEGUNDO DIA: desenvolvemos o dispositivo de fluxos.

Aquecimento: coordenado por mim, apliquei um exercício que chamo de “colapsar a postura, articulações e movimentos não convencionais para cada ator”.

Aqui é muito importante que cada ator, além de fazer os movimentos, se observe ao fazê-los, para não incorrerem nos movimentos confortáveis ou executados cotidianamente. A pesquisa é de cada ator no seu corpo. Minha provocação:

— Habitem essa terra arrasada, caminhem pelos sítios por onde vocês nunca passaram.

O objetivo desse exercício é que os atores comecem a sentir, no corpo, o esgotamento que Deleuze e Guattari propõem. Depois de meia hora de exploração desse corpo desabitado, pedi para que caminhassem, observando a sua postura.

Colapsar a postura: os atores performers começam a andar pela sala, de uma forma bastante cotidiana, e o corpo está livre para expressar-se como de costume. Depois de dez minutos, peço que coloquem a atenção na própria postura, que percebam qual parte do corpo tem um peso maior, em qual direção a coluna vertebral tem uma inclinação diferenciada (para frente, trás, para o lado esquerdo ou para o direito — ou se não tem nenhuma inclinação); se o pescoço tem algum desvio/inclinação etc. De posse desse mapa, peço que eles comecem a colapsar sua postura, mas de uma forma bem gradual e constante. Essa parte do exercício leva em média uma hora. O objetivo era de que os atores performers vivenciassem o cansaço descrito por Deleuze, ao analisar as obras de Beckett. Recorro ao Henz (2012, p. 82):

ensaio Proust, de Beckett, já esboçava questões relacionadas à desautomatização de produção da imagem, que operam efetivamente em obras posteriores. Os esquemas prévios, o hábito e, de certo modo, os esquemas sensório-motores e clichês — nas palavras do próprio Beckett, “o lastro que acorrenta o cão a seu vômito”.

A experiência de colapsar a postura é muito singular, pois primeiro há que se tomar consciência corporal; depois, aos poucos, ir deixando mais aguda a experiência do corpo (no sentido da deformação) e caminhar assim por, pelo menos, trinta minutos. E, durante esse período, continuar acentuando tal deformação. A sensação é de fadiga, dor, desespero. Eu criei esse exercício quando estava no processo de criação do Kastelo, ao me deparar com um livro de anatomia que o ator Sérgio Siviero estava estudando.

Improvisação de Fluxos: as atrizes performers e atores performers percorriam um circuito circular, começando pela passagem, subindo as escadas, atravessando a faixa de pedestres, descendo as escadas do lado oposto e voltando ao ponto inicial, quando o circuito recomeçava. Não havia ponto de chegada, somente o caminhar. Propusemos, para a travessia,

três dispositivos (o tempo do primeiro e do segundo dispositivos foi de vinte minutos cada e reservamos quarenta minutos para o terceiro).

1. Primeiro dispositivo: na faixa de pedestres caminham apressadamente; na passagem, experimentam dinâmicas diferentes.

2. Segundo dispositivo: ao percorrerem a parte interna da passagem, algo interrompe seu fluxo, algo acontece. Depois de um tempo, retomam o percurso.

3. Terceiro dispositivo: sair pela cidade, encontrar um objeto que seja significativo para a atriz ou ator. Pode ser algo que tenha sido descartado, esteja no lixo, ou adquirido. Ao encontrar, voltar para o percurso com o objeto “prótese”, objeto acoplado ao corpo, corpo/objeto — o objeto assume a função de uma parte do corpo. Esse exercício Eleonora Fabião nos fez vivenciar, em 2008, na ocasião que ela trabalhou conosco, como parte do treinamento para a primeira versão desta intervenção. Mas havia uma diferença: não podíamos adquirir nenhum objeto, naquela ocasião. Esse corpo-prótese encontra respaldo nas obras de Beckett. Recorro, aqui, a Maria Clara Ferrer (2017):

um aspecto tipicamente beckettiano: o caráter híbrido dos corpos-objetos. De fato, a obra do autor é povoada por “corpos-próteses”; citemos a mulher-monte dos Belos Dias, os velhos-lixeiros de Fim de Partida ou ainda os rostos-vasos de Comédia. O corpo não produz o acontecimento, ele é o acontecimento. Desta relação íntima entre os corpos e objetos, vão surgindo as figuras que performam pelo túnel.

Destacarei duas imagens que apareceram na improvisação do fluxo 3:

Esse fluxo foi o mais profícuo; teve o maior número de imagens fabricadas pelos performers que fizeram parte da intervenção. Há uma semelhança com a pesquisa de campo, mas a diferença está em não se saber ao certo para qual local se dirigir e muito menos o que se encontrará; tendo o estado de alerta o “corpo-prótese” como estímulos.

Foto 39 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Miriam e Beto, mulher e homem-sanduíche, vestidos de placas de emprego.*

Beto e Miriam, ao retornarem ao percurso do túnel, haviam escolhido o mesmo elemento (papéis oferecendo emprego). Na conversa em grupo que tivemos, a posteriori, eles relataram que viram muitos “homens-sanduíche”, nome popular atribuído a pessoas que fazem publicidade ambulante pelas ruas (eles vestem pares de painéis publicitários unidos por correias, em seus ombros. Um dos painéis fica na parte frontal e o outro, na dorsal). Eles passaram, a primeira vez, com papéis com oferta de empregos colados às suas roupas. Ao perceberem que as próteses acopladas aos seus corpos eram as mesmas, começaram a interagir. Eles chegaram a “transar e brigar por emprego”. Nesse caso, houve uma representação nas duas ações — uma vez que eles não transaram e não brigaram de verdade.

Foto 40 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Kátia, cadeira e capacete de motociclista. Esses objetos não estavam acoplados corpo dela.*

Nessa imagem, estão as atrizes performes Lucienne Guedes (de costas), Katia Bissoli (de capecete de motociclista), Miriam Rinaldi (executiva se alimentando com macarrão instantâneo), Leticia Maia (caminhando) e os atores performers Nicola Gonzalez (com o carrinho de feira) e, ao fundo, Luís Mármora (saindo da passagem).

Durante o fluxo, Kátia, com sua prótese de capacete de motoqueiro, alternava a dinâmica. A cada passagem, ela aumentava a velocidade, até chegar à exaustão. A princípio, os movimentos eram em linha reta; quando foi cansando, foi diminuindo a velocidade e a movimentação mudou para sinuosa. Essa imagem remetia aos motoboys, entregadores que se deslocam em motocicletas, figura muito presente na cidade de São Paulo. A diferença é que essa figura se deslocava vertiginosamente a pé.

No dia anterior, lançamos a premissa do workshop para ser apresentado nesse ensaio: **“Fluxos – cinco passagens. A cada passada, propor uma figura que traduza o esgotamento para você. A cada passagem, corpos distintos — e dinâmicas, também”**.

Na cidade, o fluxo é constante, não para. Suas dinâmicas, bem como figuras são ímpares.

Nesse workshop, introduzimos uma diferença em relação aos outros: cada atriz ou ator performer traria cinco traduções artísticas (e não apenas uma) do esgotamento, para si. Sugerimos que os corpos e as dinâmicas precisariam ser distintos, em cada figura proposta.

Imagens que apareceram nesse workshop:

Foto 41 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)

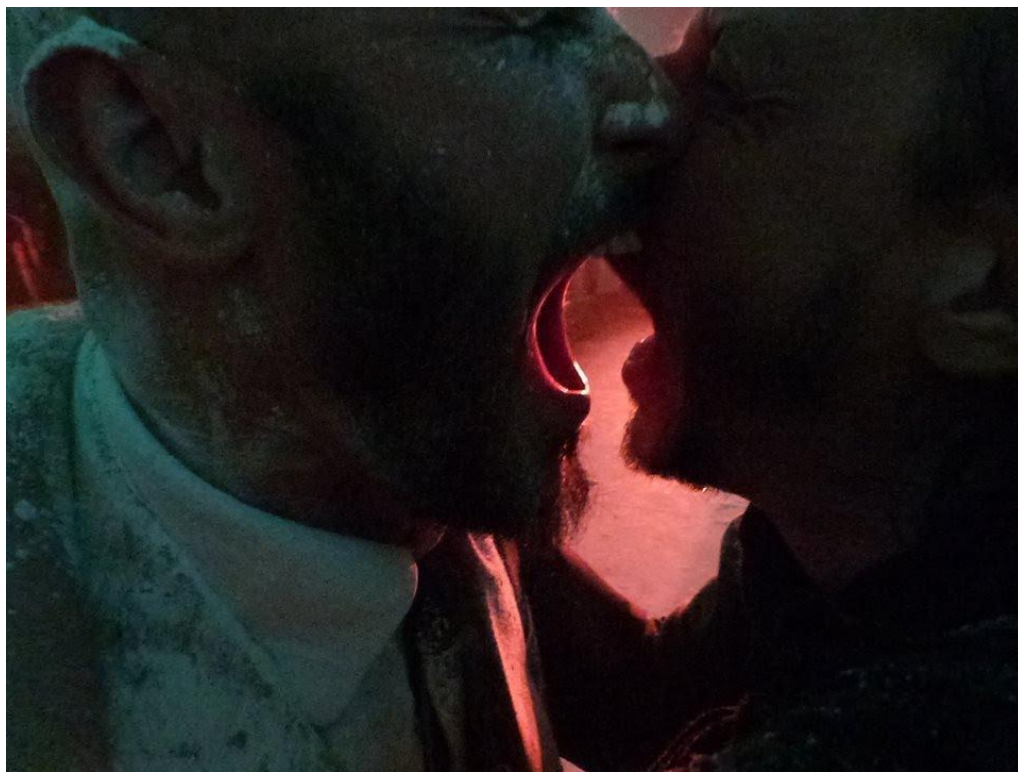


*Fonte: Acervo do grupo
Miriam – Executiva apressada*

Executiva que passa, atrapalhada, arruma o sapato, a bolsa cai, amassa o jornal, tropeça no próprio sapato e, enquanto avança no corredor, vai aumentando a intensidade. Essa figura nos remete ao “estar cansado”, descrito por Deleuze; víamos uma mulher que, para conseguir realizar todo o possível, é capaz de se alimentar com um copo de macarrão instantâneo enquanto se desloca. Deleuze nos lembra: “Mas a realização do possível procede sempre por exclusão, pois ela supõe preferências e objetivos que variam, sempre substituindo os procedentes (...) que acabam cansando” (DELEUZE, 2010, p. 68-69).

Uma figura feminina urbana nos apresenta a exclusão de si. Sem nos darmos conta, ao cruzarmos as ruas de São Paulo, provavelmente encontramos pessoas bem vestidas, aparentando estarem muito bem, mas que, por excesso de pressão interna e externa, não conseguiram almoçar ou sequer executar suas necessidades básicas além da respiração (pois essa é involuntária).

Foto 42 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Arianne Vitale, 2014)



Fonte: Imagem gentilmente cedida do acervo da fotógrafa Beto e Pardal gritam, na boca um do outro. O mote é o desgaste da relação amorosa.

Na foto de Arianne Vitale, os performers Roberto Audio e Sérgio Pardal gritam, como se quisessem fazer o outro entender o que não dá para ser compreendido.

Dissipar a potência de imagem era também dissipar a potência do espaço. Assim como na primeira montagem, a busca por uma não representação foi um dos focos principais, já que não queríamos mimetizar a cidade e as pessoas que a atravessam. Era preciso atuar a partir de uma ideia de experiência do corpo, do acontecimento. Era fundamental que a base do esgotamento estivesse no processo de criação também — e não só em seu resultado. Então, foi preciso se livrar do conhecido (ou livrar-se das atafonas).

Foto 43 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Arianne Vitale, 2014)



*Fonte: Imagem gentilmente cedida do acervo da fotógrafa. Disponível em: <<https://ariannevitale.blog>>. Acesso em: 10 jan. 2023
Miriam/black bloc trazia, nas mãos, acesa, uma tocha de papel.*

Miriam relatou¹⁵:

Eu me lembrei das imagens (impactantes) que eram as (do movimento) black bloc, em 2013. As passeatas começaram com o aumento das passagens de ônibus e depois virou. Não era só os R\$0,70. A insatisfação política era enorme e as manifestações adentraram 2014.

O movimento black bloc surgiu do resultado da violenta ação da polícia na repressão aos protestos contra usinas nucleares, na Alemanha, nos anos de 1980. “A proposta é anarquista, apesar de o movimento ser heterogêneo e se juntar a lutas populares por ‘mudanças de fato’”. (AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS, 2013).

¹⁵ Entrevista concedida pela atriz – acervo pessoal.

Foto 44 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Homem caminha segurando sua mulher pelo pescoço.

Imagem da apresentação da intervenção: em primeiro plano, Roberto Audio e Miriam Rinaldi e, mais ao fundo, Daniel Farias e Kátia Bisolli. No processo de criação, Lucienne convida Beto a fazer parte do workshop criado por ela, que consistia em uma mulher sendo conduzida por um homem, pelo pescoço. Conversei com a Lucienne¹⁶ sobre o processo de criação de tal workshop. Sua resposta foi:

tinha sido de uma série de observações que fiz na cidade, de mulheres sendo conduzidas às vezes pelo braço, às vezes pelas mãos [...] Eu vi várias vezes essa situação de ser segurada pelo pescoço como se fosse um cabresto. Tipicamente uma atitude patriarcal masculina que conduz.

Vale aqui ressaltar que essa dominação patriarcal veio de mãos dadas com o silenciamento feminino. Dialogando com Silvia Federici (2019)...

história das mulheres e da acumulação primitiva, a construção de uma nova ordem patriarcal, que tornava as mulheres servas da força de trabalho masculina, foi de fundamental importância para o desenvolvimento do capitalismo (...) assim como a divisão internacional do trabalho, a divisão sexual foi, sobretudo, uma relação de poder.

A transversalidade entre a observação da Lu para fabricar essa imagem e a história contada por Federici nos possibilita perceber que os corpos femininos ainda carregam a cicatriz deixada pelo processo civilizatório imposto pelo capital.

¹⁶ Acervo pessoal.

Foto 45 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo
Daniel – uma figura híbrida.

Daniel cria a imagem de um homem com roupas de mulher, biquíni, camiseta do Brasil jogada nas costas. Segura uma bola verde e amarela, usa meia arrastão e salto alto. A música utilizada é *Lepo Lepo*, composição de Felipe Escandurras/Magno Santanna (Canção de Psirico). Essa imagem foi melhor descrita no capítulo 2.

O ator performer Nicolas apresentou um outro workshop a partir da pergunta “o que te esgota na cidade de São Paulo?”. Ele inspeciona as paredes do espaço. Essa ação parece ter sido vivenciada na ocasião do aquecimento de Viewpoints, quando sua atenção se volta para a tinta que estava soltando e ele interage com essa pele/construção descamando: passa as mãos pela construção, começa a remover a casca de tinta solta como se fosse batata frita — ele coloca, na boca, cada camada retirada e a saboreia, como se fosse alimento. Engole e é como se ele fosse esgotando o espaço, ao mesmo tempo em que evidencia o seu cansaço.

Conversa sobre o processo de ensaio desenvolvido neste dia: observamos que o trabalho continua entre o teatral e o performativo; e o teatral não funciona. Assim como na primeira montagem, a busca por uma *não representação* era um dos focos principais. Percebemos que seria preciso lançar mão do depoimento pessoal, mergulhar no lodo individual e coletivo para, de fato, darmos vazão ao que realmente pensamos. Seria fundamental enfrentar algumas perguntas, tais como: “quais as questões te movem? Quais

aspectos te esgotam? Quais os teus nós na garganta?”. Tratava-se de deixar vazar o que realmente afeta. Seria preciso fazer um mergulho no subterrâneo de cada um.

Outra necessidade que observamos era a de que, cada participante, durante o seu fluxo pela passagem, precisaria colocar-se em atitude criativa, dinâmica. Os exercícios propostos nesse dia, sobre os fluxos 1 e 2, deixaram evidente que, se os performers simplesmente caminhassem pela passagem, por um longo período (ou se, em fluxo, vários artistas tivessem a mesma atitude), criava-se uma previsibilidade, causando esvaziamento da potência das imagens, o oposto sugerido por Deleuze (2010, p. 81): “[a imagem] não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua ‘tensão interna’, ou pela força que mobiliza para produzir o vazio...”

Nesse dia também, Tó falou para a equipe que terça dia 09/09/2014, seria a fase de levantamento das imagens. Durante esse período, como tínhamos pouco tempo, pedimos para todos trazerem imagens além daquelas que tínhamos pedido, extravasando, em surto criativo, novas proposições.

TERCEIRO DIA – O trabalho desenvolvido por nós para a investigação da Língua I (séries exaustivas de coisas) e da Língua II (estancar os fluxos das vozes).

Aquecimento – Conectividade – um exercício de Eleonora Fabião, coordenado pela Lucienne Guedes.

Improvisações Fluxos. Essa improvisação foi criada a partir da segunda maneira de esgotar o possível, proposta por Deleuze, ao analisar as obras de Beckett, dando ênfase ao *Inominável* (estancar os fluxos da voz).

1. Fluxo Sonoro: o dispositivo proposto pela direção era que, dentro do corredor, os performers fizessem ruídos ou falas sem interrupções. Ao saírem da passagem, para fazer o circuito, até entrarem novamente no corredor: silêncio absoluto.

2. Fluxo de som interrompido: nesse fluxo, durante a passagem pelo corredor, um acontecimento interno ou externo emudece os performers. Durante o percurso, fora do túnel, haveria um breve momento de explosão sonora.

Improvisação Combinatória. Essa improvisação foi criada a partir da primeira maneira de esgotar o possível, proposta por Deleuze, ao analisar as obras de Beckett, dando ênfase ao *Molloy*, texto que “fez sua verdadeira estreia como escritor em língua francesa”. (BECKETT, 2014, p.7).

Para essa improvisação, unimos dois pilares do nosso trabalho: a pesquisa teórica e a apropriação do espaço. Recorremos ao texto de *O Esgotado* do Gilles Deleuze, especificamente ao trecho que ele discorre sobre a primeira maneira de esgotar o possível, ou seja, às combinatórias. E, em relação ao espaço, aproveitamos o desenho do piso do corredor da passagem, que é revestido com granilite, que corresponde a uma mistura de cimento e pedriscos (esse material é moldado no espaço, usando-se uma junta plástica de dilatação, que é uma espécie de régua que impede o impacto entre as peças do piso quando há dilatação térmica dos componentes — evitando, assim, o aparecimento de trincas, rachaduras, fissuras e outros desgastes mecânicos).⁸ Este material foi usado de maneira geométrica, formando duas fileiras de quadrados ao longo do percurso. Os atores, ao caminharem pela passagem, teriam que fazer combinatórias tanto no uso dos quadrados quanto nas traduções que fariam a partir do texto, que está transcrito abaixo. Esse exercício foi feito em duplas.

A combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusivas. Mas o esgotado pode esgotar o possível, uma vez que ele renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação. Só o esgotado é suficientemente desinteressado, suficientemente escrupuloso. Ele está certamente forçado a substituir os projetos por tabelas e programas destituídos de sentido. O que conta para ele é em qual ordem fazer aquilo que deve ser feito, e segundo quais combinações fazer duas coisas ao mesmo tempo, quando ainda tiver necessidade, por nada (...) A combinatória esgota seu objeto, mas porque seu sujeito é, também ele, esgotado. O exaustivo e o exausto (exhausted). É preciso estar esgotado para se dedicar à combinatória, ou então é a combinatória que nos esgota, que nos leva ao esgotamento, ou os dois juntos, a combinatória e o esgotamento? Há aí, ainda, disjunções inclusivas. E pode ser como o avesso e o direito de uma mesma coisa: um sentido ou uma ciência aguda do possível, junto, ou melhor, disjunto de uma fantástica decomposição do eu. O quanto vale para Becket o que Blanchot disse sobre Musil: a mais elevada exatidão e a mais extrema dissolução: a troca indefinida de formulações matemáticas e a busca do informe ou do informulado. São os dois sentidos do esgotamento: é preciso ambos para abolir o real... Mas ficamos no abstrato enquanto não mostramos “como se faz um ‘inventário’, incluindo os erros, e como o eu se decompõe, incluindo o mau cheiro e a agonia (DELEUZE, 2010, p.71-72).

Workshop – Qual Sua Última Palavra que é a Penúltima?

Destacarei dois workshops, por considerar que trazem aspectos importantes do processo colaborativo e ajudam a compreender visualmente o que descrevi em outros capítulos.

Foto 46 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Lucienne – Pau de Arara.*

Bailarina que, durante a intervenção, possuía cabelos vermelhos. Agora, sem a peruca, no “pau de arara”, é carregada pelos performers Mármore e Pardal. Beto vem interrogando a atriz, de frente para ela, durante a passagem pelo corredor. As perguntas são feitas cada vez mais rápido sem tempo para serem respondidas. Um elemento do processo colaborativo a ser destacado é o duplo risco à imagem em deslocamento proposto por Lucienne: ao elaborar o conceito que queria apresentar, convida três atores para fazerem parte, mas um deles faz perguntas à queima-roupa, sem prévia combinação. Risco 1: o tempo no qual ficaria sendo carregada e a força empreendida para se manter na posição. Risco 2: ignorar as perguntas a lançava no abismo do machismo constituído; por exemplo, quando Beto perguntava: “Quando você é indisciplinada? Quando você é estúpida? Quando você é incompetente? Quando você foi mandada embora? Por que vcê tem medo de ser mandada embora? Como você quer morrer? Como você quer viver? Você é puta quando?”

Foto 47 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Pardal – Carreira de cocaína*

O performer Sérgio Pardal entra com um balde cheio de pó branco nas mãos e, no início do corredor, deixa escorrer um pó branco, fazendo uma linha enorme em toda a extensão do corredor. Retornando ao início da passagem, lança mão de um cone que ele havia deixado e começa a “aspirar o pó”, remetendo a um usuário de drogas. Entrevistando o Pardal¹⁷ sobre o caminho percorrido para fazer essa tradução à pergunta, ele respondeu:

o que me motivou a elaborar aquela cena foi o material que se encontrava no espaço (...) aquele balde com o pó de mármore, não lembro como ele apareceu, mas me inspirou (...) resolvi utilizar a hipérbole, colocar uma lente de aumento para quem está vendo, então uma carreira enorme que vai do início ao fim do espaço cênico, inclusive reproduzindo no espaço da rua. E o que seria o canudinho, o que mais se aproximava de um, era o cone de trânsito.

Aqui aponto um procedimento muito comum do processo colaborativo, que é um objeto usado por um performer em um workshop ou improvisação ser ressignificado por outro artista, para dar vazão à outra tradução artística (o mesmo já tinha acontecido com o cone, trazido pelo Nicolas).

Nesse caso, no dia anterior, Laura Vinci, a cenógrafa desse projeto, traz dois baldes idênticos que armazenam um pó branco, dando a impressão de cimento branco ou areia, como se fosse resto de construção. Pede para Beto e Miriam fazerem uma vivência, onde um precisa pegar o pó do outro. No início dessa experiência, vemos duas pessoas brincando. Com o passar do tempo, a relação vai ficando muito pesada; as ruínas do material da construção

¹⁷ Entrevista concedida pelo ator – acervo pessoal.

deflagam as ruínas da relação entre os dois. Também dava a impressão de uma ampulheta, que vai marcando o tempo, ao mesmo tempo em que vai se esvaindo a possibilidade de continuar o vínculo.

Conversa sobre o processo de ensaio desenvolvido neste dia. Não houve tempo para conversarmos sobre o processo de ensaio nesse e deste dia. Gerenciamos mal a duração de cada etapa desse processo — ou, então, colocamos mais investigações que o dia comportava. Isso não ocorre com frequência, mas acontece, e é importante que fiquemos atentos a esse fato, pois é crucial que a conversa aconteça no mesmo dia, para que todas as pessoas envolvidas falem e também ouçam as impressões da direção e de todos os participantes. O tempo de 24 horas para maturar as considerações é importante para a elaboração das ações do próximo dia, à luz do que foi discutido em grupo.

Sérgio Siviero – entra no trabalho neste dia.

QUARTO DIA - Conversa sobre o trabalho do dia anterior. Essa prática de conversarmos sobre as materialidades produzidas a cada dia do processo é fundamental.

Nas improvisações dos fluxos sonoros apareceram materiais que queremos aprofundar: sons produzidos através da arquitetura (como o de Pardal batendo nas portas); sons a partir do corpo (Beto faz percussão em sua barriga e grunhidos; Nicolas faz pequenos gestos nervosos, emitindo um som ininteligível).

As improvisações sobre a combinatória ficam mais potentes sem se transformarem em brincadeira. Os quadrados geométricos do piso traziam uma organização para o trabalho, possibilitando o jogo e também suscitando lembranças lúdicas (ainda que, nessa finalidade, a qualidade das imagens era enfraquecida). A quarta maneira de esgotar o possível é através da dissipação da imagem e, para tanto, é preciso fabricar imagens sem memória. Deleuze (2010, p. 79-80) nos aponta que “é difícil criar uma imagem pura, não manchada, apenas uma imagem, atingindo o ponto em que ela surge em toda sua singularidade sem nada guardar de pessoal, nem de racional”.

Há uma tensão estabelecida quando o depoimento pessoal é utilizado como ferramenta para a criação de imagens que não podem guardar nada de pessoal. Como resolver esse impasse? Seria preciso resolver? Vale dizer que o depoimento pessoal é diametralmente oposto ao que Óscar Cornago (2018) nos diz:

Os meios de comunicação, especialmente desde os anos 60 com a difusão da televisão, o vídeo caseiro e finalmente a tecnologia digital, converteram os palcos em espaços para a confissão, testemunhos pessoais ou testemunhos da história coletiva. Espaços nos quais uma pessoa se senta frente a uma câmera e se vê obrigada a enunciar uma verdade pessoal, interior.

O depoimento pessoal é a ferramenta usada para responder perguntas feitas por um outro. Naturalmente, pode ser aplicado também em resposta aos próprios questionamentos, mas sua principal característica é a tradução artística. E há uma regra para usá-lo: não se poder falar sobre a ideia, apenas apresentá-la cenicamente. O ponto de vista do ator performer não pode ser encarado como mimese, representação da realidade tal e qual. Há que ter uma contrainformação. Aplico, aqui, um escrito de Deleuze (1987):

mas digamos ao menos que existe a contrainformação. Em países sob ditadura cerrada, em condições particularmente duras e cruéis, existe a contrainformação. No tempo de Hitler, os judeus que chegavam da Alemanha e que foram os primeiros a nos contar sobre os campos de extermínio faziam a contrainformação.

Para que a tradução aconteça em primeira pessoa há que se lançar mão da contrainformação, ou seja, trazer algo na imagem que crie ficção com o que esteja sendo dito, no caso de *A Última Palavra é a Penúltima*, intervenção feita através de imagens com pouquíssimos elementos de fala, a própria imagem não poderia ser carregada de memórias, facilmente reconhecida, mesmo que, para a sua construção, esteja repleta delas. É como se o performer assim que fabricasse a imagem se tornasse o que Deleuze (2010) chama de “testemunha amnésica”.

Em relação aos workshops, o Tó fez alguns apontamentos sobre o depoimento pessoal, para que as imagens ganhassem maior intensidade. E, no caso da ação performática *Galeria de Arte*, pediu algo mais explícito, com menos subjetividade, pois a ideia da galeria de arte não dava conta do racismo imposto na cena (Mawusi era a obra em construção, mas Nicolas, — um homem branco, europeu, hétero — pintava a obra com tinta branca. Enquanto isso, Beto narrava a história dessa obra. A cena trazia o africano e o europeu num racismo travestido de um certo exotismo).

Daniel traz o esgotamento das relações, mas será preciso pensar em outros motes, pois esse já exploramos demais. O quê, do esgotamento, ainda não visitamos?

Exercício do espelho (duração de uma hora) – coordenado pelo Antônio Araújo

Esse exercício foi criado por Antônio Araújo com o seguinte dispositivo: os atores performers saem a caminhar pelas ruas (no entorno da rua Xavier de Toledo, centro de São Paulo), munidos de um espelho de mão, médio. Eles só podem movimentar-se olhando através do espelho, sem desviar o olhar para nenhum outro lugar. O objetivo dessa dinâmica era investigar maneiras de dissipar a potência da imagem. Ao se deslocarem usando o espelho como intermediário da visão, o que viam eram imagens invertidas. Ou caminhavam de costas, para que o espelho funcionasse como um retrovisor. Queríamos que os atores performers experimentassem, no próprio corpo, o que Deleuze diz “na imagem não é o conteúdo pobre, mas a prodigiosa energia captada, prestes a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo. Elas se confundem com a detonação, a combustão, a dissipação de sua energia condensada” (DELEUZE, 2010, p.85).

O excesso de estímulo vindo do fluxo urbano, aliado à apreensão, insegurança e medo, causados pela visão no espelho, mexiam não só com os sentidos, mas também com o físico, pois alguns artistas voltaram de seus percursos com enjoos.

Conversa sobre o exercício do espelho:

Destaco as palavras de Nicolas: “Começou com um jogo e depois se complexificou. Meu centro desceu. As janelas deram vertigem, sensação de *matrix* – o que via era falso”.

Todos os outros performers deram depoimentos muito semelhantes; de sensação de enjoo e perda de referência de onde estavam.

O workshop que seria feito nesse dia, por falta de tempo, migrou para o dia seguinte.

QUINTO DIA – investigação da cidade pelo que não está exposto, pelo que nossa visão não entra em contato, pelo que foi escondido.

Aquecimento – Viewpoints – coordenado pela Miriam Rinald.

Vivência – coordenada pelo Antônio Araújo.

Atores saem pelo entorno à procura de um lugar que chame a sua atenção e permanecem no local, observando o que acontece. Quando algo o afeta, caminha até encontrar um outro lugar que tenha despertado seu interesse, novamente se põe a observar e, quando um

novo acontecimento ou pessoa o afetar, volta a andar. Ao término, volta para a passagem e cria uma figura que contenha todos os atravessamentos. Todos os performers apresentaram em fluxo, no corredor.

Workshop: O que a cidade quer esconder?

Foto 48 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Mawusi – Briga entre gangues.*

Mawusi divide atores em dois grupos; um é posicionado no topo da escadaria, bem próximo à calçada, outro, dentro do corredor, a uns três metros da escada. Um grupo começa a insultar o outro, por vezes com palavras de baixo calão e, por outras, depreciativas. Conforme os xingamentos aconteciam, a dinâmica ficava mais rápida, intensa, nervosa. Entrevistando a Mawusi¹⁸ sobre a construção dessa performance, ela respondeu:

queria mostrar essa sociedade dividida que somos. Uma sociedade que vivia com o racismo e as diferenças sobrepostas por um cinismo. Queria mostrar uma sociedade dividida entre brancos e pretos, pobres e ricos, periferia e centro etc. Isso que eu achava que a cidade escondia. Mas foi o que revelou no governo Bolsonaro. Uma sociedade dividida.

¹⁸ Entrevista concedida pela atriz – acervo pessoal.

O início desse governo citado pela Mawusi foi de grande expectativa de recuperação da economia; no primeiro ano de mandato, os juros caíram e as ações subiram, para a alegria dos empresários e das grandes fortunas desse país. Essa euforia começou a cair por terra um ano depois das eleições, pois os resultados econômicos foram pífios e, em 2020, com o advento da pandemia causada pelo coronavírus, o país entrou em recessão. A narrativa desse desgoverno sobre a covid-19 foi que era só “uma gripezinha” e, quando a vacina chegou, a narrativa foi “não sabemos os efeitos dessa vacina, a longo prazo os efeitos podem ser bem piores”. Esse desencorajamento sistêmico, aliado à fé (sim, à fé, pois o lema que possibilitou esse descontrole foi “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”), esse marketing dogmático foi devastador: milhares de pessoas foram conduzidas por tal messias ao matadouro, mesmo depois de termos a vacina em nosso país. Encontro uma possível resposta nos escritos de Chauí (2000, p. 57-58)

Mas Brasil (como também a América) é uma criação dos conquistadores europeus. O Brasil (...) é inventado como “terra abençoada por Deus”, à qual, se dermos crédito a Pero Vaz de Caminha, “Nosso Senhor não nos trouxe sem causa” (...) É essa a contrução que estamos designando como mito fundador.

Esse mito fundador foi tão bem arquitetado e difundido que chega aos nossos tempos com uma força descomunal, pois a clássica expressão de Sergio Buarque de Holanda, a “visão do Paraíso”, foi o início da elaboração mítica do “Oriente”. O segundo elemento que corroborou foi “a história providencial elaborada pela ortodoxia teológica cristã (...) e pela história profética herética”. (CHAUÍ, 2000, p.58) E o terceiro elemento que ratificou tal nascimento do mito fundador foi a “proveniente da elaboração jurídico-teocêntrica da figura do governante como rei pela graça de Deus”. Esse messias arcaico, munido de armas, pós-contemporâneo, fakes news devastou essa terra abençoada por Deus.

Foto 49 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Kátia – Guia turística.*

Kátia traz a figura da guia turística: ela nos cumprimentava e, valendo-se das vitrines, começava a apresentar a cidade de São Paulo de uma forma super gentil, falando sobre os perigos da cidade. Caminhava devagar, sempre em linhas, tinha uma metodologia geométrica tanto no uso das vitrines como na ordem que nos apresentava os “monumentos urbanos”, às vezes tinha uma ironia na forma de falar, criando contradição. Poderíamos confundir essa movimentação geométrica com as combinatórias; mas só seriam se fossem “combinatórias exaustivas em que não se tem ‘nada a fazer, isto é, nada em particular’” (HENZ, 2012, p. 33). Se fosse esse trabalho para nada, ela estaria tentando esgotar-se, mas, nesse caso, era bem nítido a sua intenção: fazer o seu trabalho o melhor que poderia; isso estava explícito na fala monocórdia e gentil, quase forçada, sem deixar transparecer. Cabe dialogar com Palbert (2008, pág. 1):

o poder penetrou todas as esferas da existência, e as mobilizou inteiramente, pondo-as para trabalhar. Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade, tudo isso foi violado, invadido, colonizado, quando não diretamente expropriado pelos poderes, quer que evoque as ciências, o Estado, a mídia.

Esta figura é perceptivelmente a do cansado, que já está afastado dos seus desejos, reproduzindo automaticamente o possível. Ironicamente, ela cumpre a função de Guia Turística.

Foto 50 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Mármora – Executivo carregando papéis*

Homem muito tímido, organizando papéis, em um dado momento deixa cair todos no chão, se desestabiliza, chora. Miriam tenta consolá-lo, dá água para ele. Enquanto toma a água, ele muda completamente e começa a gritar: “Eu quero fuder!”. A contradição do homem tímido, organizado, para o que explode e deixa vaziar seus desejos em público é enorme. A aparência mantida pelos organismos que o prendem se desmancham a céu aberto. Recorro ao Peter Pál Pelbart:

o que é que o corpo não aguenta mais? Ele não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro. Em primeiro lugar o adestramento civilizatório (...) de que modo o que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos, movimentos (...) em segundo lugar, o que o corpo não aguenta mais é a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas, nas fábricas, nas escolas, no exército, nas prisões, nos hospitais, pelas máquinas panópticas.

Presenciar a esse dilacerar das amarras que prendiam os impulsos desse homem foi fascinante.

Foto 51 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Lucienne – Planta flores no pó de mármore.*

Em entrevista a Lucienne me respondeu:

O que eu pensei era que as coisas escondidas pela cidade são as que são colocadas em segundo plano, por conta da pequenez delas. Como elas são pequenas, por isso, invisíveis. Pequenas não só no tamanho, mas também na sua importância, porque esta foi diminuída. Foi assim que eu pensei na plantinha, no matinho, na vida verde que é colocada em último plano, na cidade. Eu pensei nas duas coisas: na vida verde e na escala de coisas pequenas, diminuídas. Daí minha atitude poderia ser propositiva num jogo que eu estivesse plantando e não destruindo.

Todas as imagens deste trabalho são da intervenção pronta, com público assistindo ou performando. Aqui, Lu está “plantando” verde numa estrutura de concreto. A cenógrafa Laura Vinci propôs que ela usasse pó de mármore, o que intensificou, ao meu ver, o tamanho dado ao verde, na cidade. Plantá-la no pó de mármore inviabilizaria ainda mais sua existência; aumentaria, no grau de importância, a sua pequenez. Aqui tem uma outra crítica: o mármore sempre foi uma pedra nobre e, portanto, seu valor é elevado. Os grandes empreendimentos revestidos de vidro, com seus pisos de mármore, visíveis à distância, invisibilizam a natureza.

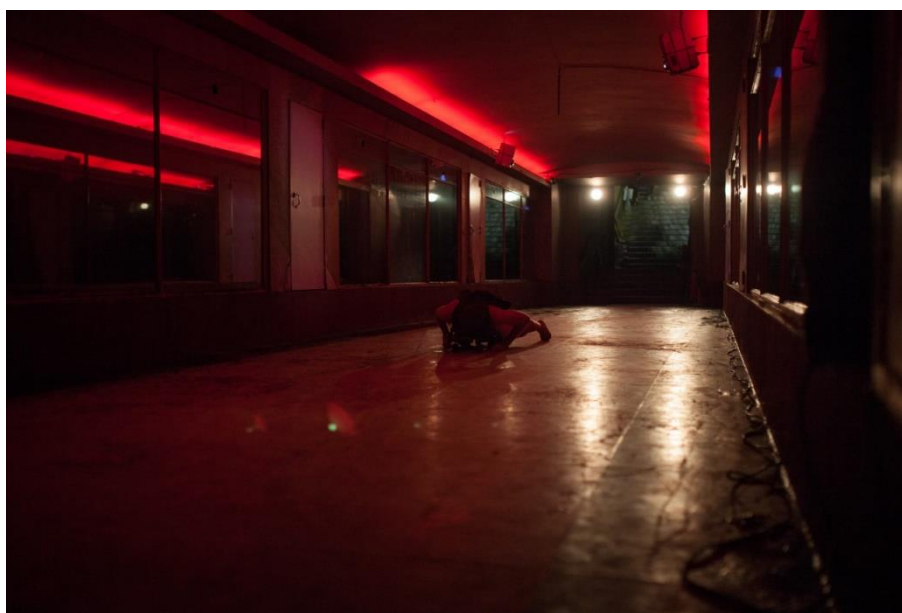
Sexto dia - impressões sobre o dia anterior.

Workshop: trecho d'O Esgotado

É a mais horrível posição para se esperar a morte: sentado, sem poder se levantar nem se deitar, espreitando o golpe que nos fará ficar de pé uma última vez e nos deitar para sempre. Sentado não em volta, não se pode resolver sequer uma lembrança. [...] Pois entre o esgotamento sentado e o cansaço deitado, rastejante ou plantado, há uma diferença de natureza. O cansaço afeta a ação em todos os seus sentidos, enquanto o esgotamento diz respeito apenas à testemunha amnésica. O sentado é a testemunha em torno do qual o outro gira, ao desenvolver todos os graus do seu cansaço. Ele está ali antes de nascer, e antes que o outro comece. “Houve um tempo em que eu também girava assim? Não, estive sempre sentado neste mesmo lugar...” Grifo do autor; *L'Innommable*: op.cit, p.12 Mas por que o sentado está à espreita das palavras, das vozes e dos sons? (DELEUZE, 2010, p.74)

Imagens que apareceram:

Foto 52 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Nicolas – Skatista, passa deitado de barriga para baixo em seu skate.*

Nicolas atravessa a passagem subterrânea deitado de barriga para baixo e com uma mochila nas costas, em seu skate. Desloca-se com ajuda das mãos e a impressão que tive era a de ver um jacaré locomovendo-se vagarosamente. Em entrevista, Nicolas merrelata que

A coisa com Deleuze, não é só uma coisa conceitual, (o texto d'O Esgotado em fricção com a cidade de São Paulo). Você vai friccionando [nesse momento, Nicolas faz um gesto como quem bate uma pedra na outra até que elas produzam fogo], até acender uma luz. O espaço é incrível, o fluxo é incrível, porque Deleuze fala do fluxo e tem uma peça de Beckett que tem a

questão do fluxo e que tem um buraco no meio e as figuras vão esgotar o espaço [a peça de Beckett à qual ele se refere é QUAD]. Eu não conheço nada do Brasil, só São Paulo. Tem coisas que eu vi que me pegaram muito, [uma delas] foi que São Paulo é uma cidade de skatistas. Vi muitos na praça Roosevelt, na praça da República, de noite, nas calçadas. Eu gosto muito das questões urbanas e o espaço [da intervenção urbana *A última palavra é a penúltima*] chama, para mim as questões urbanas. Para mim, a questão da *Última Palavra* é desaparecer. Por ter ator e público, logo no início, o ator tem que desaparecer.

O público que está sentado assistindo não pode perceber quem é ator e quem é público. Para pensar o workshop eu desconstruí a imagem do skatista; a princípio é uma imagem realista que parece um sonho, depois vira um pesadelo. Essa imagem não é real, mas o ponto muito forte foi fazer isso na realidade [na faixa de pedestre], na rua, no mesmo ritmo que fazia no subterrâneo. Para mim foi incrível, pois eu não podia entender o que as pessoas falavam, [em consequência] eu tomei um chute, em uma das apresentações, em outra tomei um tapa muito forte e, da última vez, um homem me disse: “Se eu te ver [sic] de novo na rua vou te matar”.

A vivência como turista nas ruas da cidade (sim, turista, pois Nicolas havia chegado no Brasil há quatro dias), em fricção com o texto do Beckett, a partir do olhar filosófico de Deleuze, germina uma imagem potente, de risco.

Foto 53 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Beto entra na passagem, com um balde, enquanto fala um trecho d'O Inominável, de Beckett. Vai despejando pó de mármore branco, no chão, retira do seu bolso um bonequinho e o coloca em cima do montinho de pó. Faz isso sucessivamente.

Esta ação se repete por mais cinco vezes; então, ele para, enfileirado com os bonequinhos, e começa a jogar o pó no topo da sua cabeça.

Foto 54 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Perto do fim do corredor, Beto pega o recipiente que estava usando para retirar o pó do balde, enche de pó branco e joga em sua cabeça.

Em entrevista¹⁹, Beto me fez o seguinte relato:

Eu parti de um movimento racional, fazendo um paralelo entre dois estados aflitos pra mim, naquele momento: a divisão entre observar a cidade se tornando cada vez mais caótica, desgastada e atropelante, e eu, tentando, com algum distanciamento, sobreviver nisso — e, do outro lado, eu com minhas fragilidades, dentro dessa grande cidade na torrente do ser e sem conseguir me distanciar. Isso me levou ao paralelo entre o micro e o macro, o cansaço e o esgotamento. Ainda lembro dessas reflexões sobre o caos interno sendo afetado pelo externo, sentindo-me pequeno e invisibilizado e varrido pela grandeza da metrópole e a ideia de progresso. A ideia dos pequenos bonecos vem disso tudo, da tentativa de conviver, de tentar ficar em pé, cair e tentar erguer-se novamente, num ambiente que vai se tornando insensível, hostil e poeirento. Usar o pó de mármore, material que havia surgido em um outro workshop realizado pela Laura Vinci e feito por mim (e que também ficou na intervenção), me pareceu interessante como a inspiração de tentar fixar com algo forte e frágil ao mesmo tempo e que voa, some, dissipa no espaço, além de fazer parte de uma ideia “construção e desconstrução”.

O uso do depoimento pessoal para a construção dessa imagem, usando o texto, fica evidente.

¹⁹ Acervo pessoal.

Foto 55 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)

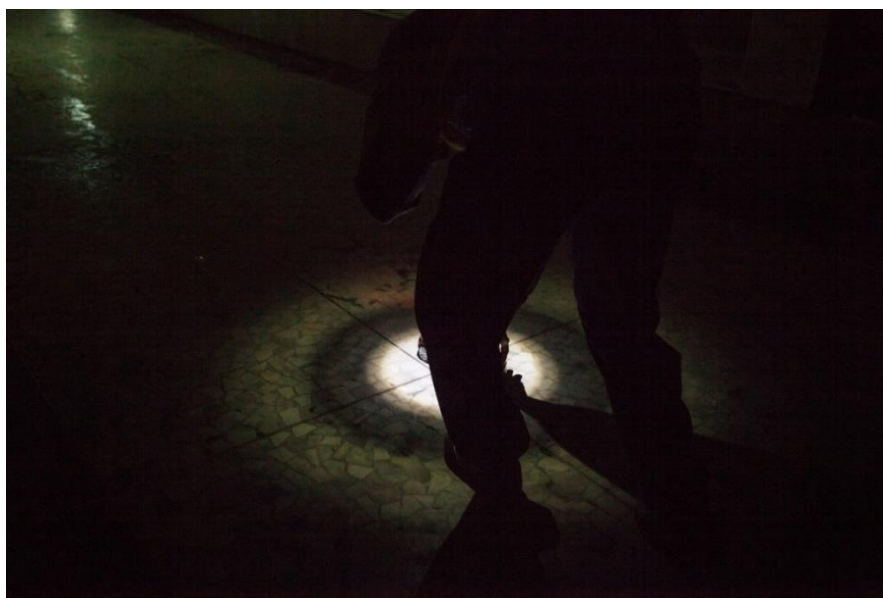


Fonte: Acervo do grupo

Bonequinhos - Beto dirige, em cena, um texto de Beckett. Ao final joga areia na sua cabeça.

Lembro que, ao ver essa ação performativa, a sensação de asfixia voltava a morar no meu corpo — e esse não era privilégio meu: faço coro à população da cidade, a falta de ar (física e psicológica) que vivenciamos estava por todos os lugares da cidade; o sufocamento da poluição; a condição de vida precária dos trabalhadores e das pessoas em situação de rua, ocupantes de prédios despejados; o medo da violência disseminado para gerar lucros para o sistema armado de vigilância.

Foto 56 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Daniel – Atravessa a passagem com um carrinho de brinquedo

Essa figura atravessa a passagem “dirigindo” um carrinho de brinquedo, que possuía luzes que piscavam e reproduzia uma voz gravada, de onde podíamos ouvir trechos do texto de Deleuze (2010), que foi o disparador criativo. Estávamos numa passagem que fora construída para pedestres atravessarem a rua Xavier da Toledo em segurança, localizada embaixo da faixa de segurança. A quantidade de veículos na cidade de São Paulo é insana, causando engarrafamentos quilométricos (chegando a atingir, em 23 de fevereiro de 2014, a marca de 334 quilômetros e, no dia 05 de dezembro de 2022, um congestionamento de 403 quilômetros!). Por outro lado, só em 2021, foram registrados 43.087 acidentes de trânsito, nos quais 720 pessoas morreram.

Eu gostava muito do texto, todos gostávamos. Eu lia e relia, é como se ele escondesse (e só revelasse) na quinta leitura o que ele estava querendo dizer, é o esgotado por si só. Eu adorava o texto e ficava com aquilo em ebulição na minha cabeça; mas em um fim de semana fui para o Rio de Janeiro visitar minha irmã que morava lá, aproveitei para visitar a poeta que é fundamental na minha vida, Helena Ortiz, estava em crise, pensando como eu elaboro essas propostas, para essa intervenção, falei (para ela) sobre o texto de Deleuze, mas com Helena a gente entrava em outro fluxo de diálogo, de troca, de interação, a autocensura reduzia, o bloqueio criativo, parece que ela colocava tudo em outra dimensão. Ao sair de sua casa, no bairro de Laranjeiras, já era de noite, tinha um ambulante vendendo carrinhos SUVs, havia um bonito, vermelho.

Enquanto conversávamos, Daniel elaborou e formulou:

Quando eu era criança, tinha um carrinho daquele tamanho, era uma BMW, eu sou maluco por esses carrinhos, esse desejo foi embutido na minha infância. Os carrinhos eram semelhantes; você se imagina, se projeta. Estou descobrindo isso agora que converso com você. A criança se projeta dentro desses carros. Eu cuidava muito do meu, quando criança. Eu, adulto, quando vi ali, na mesma cor do carro que eu tinha, só que um outro modelo... curiosamente esse tinha um dispositivo de USB para colocar pen drive e ele tocava a música. É um carrinho que é uma caixa de som, e eu trabalho com locução comercial que, muitas vezes a gente houve na rádio quando estamos no carro. Acho que fundiu tudo ao mesmo tempo, pensei: “eu tenho uma estrutura de gravação de áudio em casa. Vou gravar esse áudio, colocar num pen drive, no carrinho e atravessar a passagem”. O interessante... talvez tenha sido por conta dos exercícios de deriva e de observar os carros.

O que ocorreu, ao vermos a ação performativa do ator, era a rua que passava acima da passagem subterrânea invadir o subterrâneo. A cor vermelha do carro de brinquedo e as luzes piscando davam a impressão de que era um carro de resgate ou uma ambulância — imagem presenciada diuturnamente em nossa cidade. Imagem com memória e, ao mesmo tempo, fugidia.

SÉTIMO DIA

Aquecimento – bolinhas circulam pelos órgãos internos – coordenado por mim.

Workshop – Esgotamento como passagem de transformação, de mobilização.

Foto 57 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Sérgio – black blocs entram com garrafas de coquetel molotov, pregam um comunicado contra o governo, encaram o público dentro das vitrines.

Sérgio entra com garrafa de coquetel molotov, prega no vidro um comunicado contra o governo e encara o público dentro das vitrines. A impressão que dava é a que ele iria atirá-la contra o vidro. Ele me relata²⁰ que

para mim, é muito forte... as imagens... eu gosto de criar imagens; na verdade, eu visualizo a imagem e depois tento entender como eu chego naquela imagem. Para mim, o ato de criar é inverso: primeiro vem a imagem, depois a elaboração dela. Nessa imagem específica, a influência era clara sobre 2013, de uma certa forma, a gente nunca tinha visto um movimento sociopolítico tão intenso e violento nas ruas. Eu penso que aquele mundo [em] que vivíamos até 2012 caiu, e começou outro. Parecia que era uma tentativa de esgotar, de transformação, gerar um estado que você parte para a ação física. Então, o botar fogo, ou jogar uma bomba na instituição, na volúpia de transformar o sistema... lembrei do deus hindu Shiva, que é o destruidor e o criador, ao mesmo tempo. Eu estava muito contaminado pela experiência que estávamos vivendo em 2013.

A intervenção urbana *A Última Palavra* foi realizada em frente ao Teatro Municipal de SP, lugar de referência para manifestações. Para os black blocs, usar máscara teria efeito

²⁰ Entrevista concedida pelo ator – acervo pessoal.

prático (evitar a identificação) e simbólico (representar uma luta coletiva), segundo a professora de relações internacionais da Universidade Federal de São Paulo Esther Gallego: “Não há hierarquia entre os membros do grupo”.²¹

Estávamos junto ao coro de pessoas que queriam mudanças e, para isso, manifestávamos não da forma violenta dos black blocs, mas presenciamos, algumas vezes, a força gerada por eles.

Foto 58 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Nicolas – Stop*

Todos os atores na passagem. Nicolas, bem estranho, encostado na vitrine, observando, começa a vomitar. Depois, joga folhas secas nos transeuntes. Grita: “Stop!”. Todos paralisam imediatamente e ficam como se fossem estátuas. Só ele se movimenta, faz coito na Miriam e come o macarrão instantâneo que ela estava comendo, pega cigarro do Mármore e fuma. Começa a escrever em grego. Altera a dinâmica da passagem, dá um outro grito e todos voltam a caminhar. Nicolas me relatou que para ele, “a questão do fluxo (é algo muito importante e se assemelha) à música. E a música tem o silêncio. Não sei explicar como a ideia germinou, mas o fluxo era a questão principal dessa imagem, interrompê-lo. Parecia estar num filme de ficção científica. Poder parar o tempo.”

²¹ Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/noticias/418846-movimento-black-bloc-surgiu-nos-anos-1980-na-alemanha/>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

Refletindo depois de oito anos (e com tantas questões que vieram à tona depois das eleições de 2018, quando as garras do patriarcado ficaram muito mais fortes e aparentes), Nicolas é um homem branco e europeu que não tem receio de trazer questões contraditórias e evidenciar aspectos da colonização. Ao trazer essa imagem, percebo os traços nefastos e destruidores provocados pelo colonizador.

Foto 59 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Lucienne – entra carregando um paralelepípedo, para em frente a vitrine, encara o público.

A Lu me disse, em entrevista, que, inspirada no movimento black bloc...

eu queria mesmo era provocar essa imagem do que era possível fazer, ainda que não seja uma ação de construção, mas de destruição. Pensei nela para contrapor à ideia do cansaço, do deitado, do inativo; foi assim que eu entendi. Eu pensei que poderia ser uma resposta não pacífica.

No blog “Entender Direito”, coordenado pelo advogado Gustavo de Oliveira, vemos que “quando a polícia age com truculência incentiva os manifestantes a se esconderem atrás de máscaras.” (AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS, 2013)

As operações policiais no Brasil sempre foram violentas, as balas “perdidas” percorrem os caminhos em direção a corpos negros, na maioria das vezes em que suas armas são disparadas. A professora doutora de relações internacionais da Universidade Federal de São Paulo Esther Gallego diz:

É um sintoma de algum tipo de doença institucional que o Brasil está vivendo. De uma forma, talvez, mais performática, o que eles estão fazendo

é falar muito alto e claramente de um enorme descontentamento que perpassa grande parte da juventude brasileira [...] eles falam comigo: “O governo não escuta a nossa frustração e indignação, então a violência é a única forma que temos de chamar a atenção e ser escutados”. (AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS, 2013)

Foto 60 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo
Mawusi – Vestido de Noiva

Mawusi entra vestida de noiva, e o véu da noiva é uma enorme tira de plástico-bolha, o que confere uma estranheza à figura. A imagem nos remete a uma noiva embalada para ser “guardada” em algum lugar. Conversando com a Mawusi sobre a criação dessa figura, ela diz:

Na verdade, a inspiração foi a Vênus Africana que foi sequestrada pelos franceses e teve seu corpo exposto em jaula, como animal, servindo de atração para as pessoas. A ideia da noiva se uniu à solidão da mulher negra, a mulher que é preterida, onde a ideia de casamento, ou ser assumida por um/a parceiro/a, é dificultada pelas marcas do racismo e pela sociedade racista. A gente sobrepôs as imagens: noiva que era quase como uma peça de museu, e o que fizeram com a Vênus Negra.

Conversa sobre o trabalho dessa primeira semana

Nesta fase, todo o material performativo foi levantado, todos os participantes trouxeram seus pontos de vista sobre os workshops ou situações vividas, e criaram, a partir do seu depoimento pessoal, figuras ou imagens, elaborando sobre o que estavam cansados ou

esgotados. Fizeram suas traduções performativas, criaram imagens que dispensavam palavras para serem entendidas. Os temas que apareceram nessa primeira semana de trabalho foram:

- ✓ drogas
- ✓ racismo
- ✓ envelhecimento - degeneração física e mental
- ✓ religião – evangélica
- ✓ produtividade, homem e mulher de negócios
- ✓ intergênero (turvamento do gênero)
- ✓ esgotamento da relação amorosa
- ✓ objetificação
- ✓ esgotamento do espaço – ruínas
- ✓ discurso político – black blocs
- ✓ mendigos

A partir dessa fase do trabalho, nos dedicamos a trabalhar como seria o roteiro da intervenção. Precisaríamos descobrir quais figuras ou imagens seriam solitárias (desenvolvidas, ao longo do trabalho, por um único ator), quais dos temas apresentados estariam em trabalho coral, ou de coralidade. Também decidimos que cada ator faria seu próprio aquecimento físico antes de começarmos o trabalho.

3.2 Segunda fase do processo colaborativo - Etapa de estruturação do roteiro

Essa etapa aconteceu de 10 a 18/09 de 2014.

Nessa fase do processo, trabalhamos com o conceito de coralidade para possíveis agrupamentos de ações performativas em uma única travessia. Em diálogo com o conceito coralidades performativas, segundo Marcos Bulhões Martins (2018, p. 349):

nomeia as práticas artísticas que não expressam a subjetividade, a elaboração poética ou o posicionamento sociopolítico de uma pessoa, mas configuram ações engendradas por um conjunto de corporalidades, no campo da arte performativa (...) criticam suas relações de poder ou inventam novas relações e partilhas entre artistas e público.

OITAVO DIA - Nessa semana, iniciamos o trabalho pelas escolhas das performances que poderiam ser feitas em corralidades. Selecionamos cenas que acreditávamos ter maior potência em conjunto, ou seja, que a maioria dos atores estivesse presente, para experimentarmos, exaustivamente, em fluxo — e só assim decidir se ficariam ou não, no roteiro. Essa prática acontece em todos os nossos processos; nunca descartamos sem antes investigar, no espaço, todas as possibilidades artísticas.

A fase de livre exploração é um período profícuo, uma quantidade enorme de pontos de vista artísticos díspares é produzida. É diferente dessa fase de estruturação do roteiro, que é um momento de escolha. Dialogo com Araújo (2008, p.165), que diz que:

nesse momento que a existência de funções artísticas definidas cumpre um papel fundamental (...) uma parte das discussões ocorre organicamente, por meio do diálogo e da negociação, cabendo ao dramaturgo ou ao diretor apenas o papel de facilitar, mapear ou organizar as distintas sugestões e opiniões.

Nesse caso, as conversas a cada fim de ensaio são muito importantes, pois todos os integrantes opinam sobre toda a produção feita no dia, “essa dinâmica cotidiana de discussão estimula o reconhecimento de zonas de interesse comum e, também, é lógico, das áreas de conflito”. (Idem, p. 166)

Por outro lado, quando há divergências entre as performances que não ficarão,

sejam pelo seu caráter polêmico, duvidoso ou delicado (...) em razão do apego aos próprios depoimentos pessoais (...) os atores tendem a lutar pela permanência de um volume de material maior do que o desejável (...) se torna premente a interferência incisiva, do dramaturgo e do diretor, em relação às escolhas a serem feitas. (Idem, p.166).

No caso de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*, como o tempo que tivemos para criar foi de exatos vinte e quatro dias até a estreia, percebo a criação como um jorro criativo, como um vômito coletivo; não tivemos tempo de apegos, mesmo sendo um processo colaborativo. Processos longos, nos quais uma dramaturgia será gerada, podem ocasionar maior apreço por determinadas cenas.

Trabalho “Coralidade em Fluxo”. Esse trabalho consistiu em experimentarmos duas formas diferentes de coralidade: a primeira consistia em todos os atores performers trabalharem conjuntamente em ações performativas-solo, ou seja, uma ação performativa que foi desenvolvida, a princípio, de maneira solo, transforma-se em coralidade. E a segunda forma foi combinar duas ações performativas que se complementavam para serem produzidas simultaneamente. Destaquei quatro junções que julgo de maior relevância pelo grau de

dificuldade na realização (primeira e segunda descrições), pela questão pudica dos transeuntes (a terceira) e pelo grau de realidade muito alto (a quarta, quando os atores performers saíam para a rua com o posicionamento de ativista político que quer mudanças) — gerando uma desconfiança e repulsa.

1. **Todos pendurados no beiral** que havia perto do teto da passagem. A primeira ação que propusemos aos atores performers foi tentar maneiras de subir e ficarem pendurados. Essa experimentação levou um longo tempo, pois o grau de dificuldade era elevado (o beiral estava a dois metros e trinta centímetros do chão). Os participantes experimentaram várias maneiras de atingirem o objetivo, mas nem todos conseguiram. Um outro fator que dificultava muito era permanecer pendurado por um tempo. Seria um momento de imagem única, no corredor, então não havia necessidade de ser por um longo tempo; mas a imagem sintetizaria a hipérbole do cansaço a que os nossos corpos estavam submetidos, na cidade de São Paulo.
2. **Andando pelas bordas das vitrines.** Essa experimentação tinha um grau de dificuldade pequeno, pois havia um lugar nas janelas das vitines que, com cuidado, dava para apoiar as mãos e seguir. O que desestabilizava o caminhar era o dispositivo de nunca interrompermos o fluxo dentro e fora da passagem. Essa equação não permitiu que conseguissem andar pela vitrine toda.
3. **Pessoas puxando outros por alguma parte do corpo.** Os atores performers se dividiram em duplas e começaram a experimentar várias formas de conduzir ou serem conduzidos por diversas partes do corpo. A mais desconcertante foi passar conduzindo pela genitália, pois, ao saírem para a rua, por vezes eram abordados pelos transeuntes, que ficavam indignados.
4. **Black bloc.** Como a Miriam Rinaldi havia produzido uma imagem de uma executiva que entrava segurando uma tocha de papel pegando fogo e o Sergio Siviero, uma imagem onde ele invadia a passagem com um objeto que simulava um coquetel molotov²², fizemos o teste de juntar as duas imagens. A configuração dessa intervenção ficou: a Miriam continuaria entrando apressada e sozinha com a tocha acesa, cruzaria todo o corredor e, quando chegava na outra extremidade, começaria a tremular a tocha. Escolhemos a do coquetel molotov para ser a imagem de coralidades

²² “A sua composição inclui uma mistura líquida inflamável e perigosa ao ser transportada, como petróleo, gasolina, ácido sulfúrico, clorato de potássio, álcool e éter etílico, misturados no interior de uma garrafa de vidro, e pano embebido do mesmo combustível na mistura dum pavio. O pavio pode ser desnecessário dependendo da mistura se for arremessado sobre o alvo, dependendo da composição química no interior a faísca produzida no choque da garrafa ao se arremessar contra o alvo”. Verbete disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Coquetel_molotov>. Acesso em 10 jan. 2023.

por ser a mais ameaçadora. Eles entrariam e cada um escolheria uma parte da vitrine e tomariam uma posição como quem vai atirar a bomba contra o vidro.

NONO DIA

Trabalho “Coralidade em Fluxo”. Continuação do trabalho iniciado no dia anterior. Aqui destaco duas experiências que podem facilitar o entendimento de algumas escolhas, ou a contribuição que determinada experimentação trouxe para a intervenção.

A primeira trouxe o público como performer para a intervenção, experiência que ficaria mais intensa durante os ensaios abertos. Na segunda, pretendíamos tirar o público que ficava dentro das vitrines da posição de observador, do conforto, provocá-lo a mudar de posição, incomodá-lo, de alguma forma.

Coro de placas de “aluga-se” – Todos os atores performers passaram segurando a placa de imobiliárias, em diversas posições: na frente do corpo, pendurada por uma das mãos, presas ao pescoço por uma corda; enfim, durante a livre experimentação, a cada passagem na passarela, eles foram diversificando a maneira de manuseio. Durante esse primeiro movimento, percebemos que cada ator performer escolheu a forma que iria segurá-la. Roberto Audio convidou um transeunte para atravessar com ele a passagem. Este lhe pediu uma placa, e não houve nenhuma instrução por parte do ator performer. Essa atitude era interessante e desejada por todos, pois “o espectador pode atravessar a passagem, assumindo assim a função de performer. Sim, de performer e não de ator, pois não lhe é dada nenhuma instrução, nenhuma recomendação sobre o modo segundo o qual ele deve agir”. (VELOSO, 2021, p. 100)

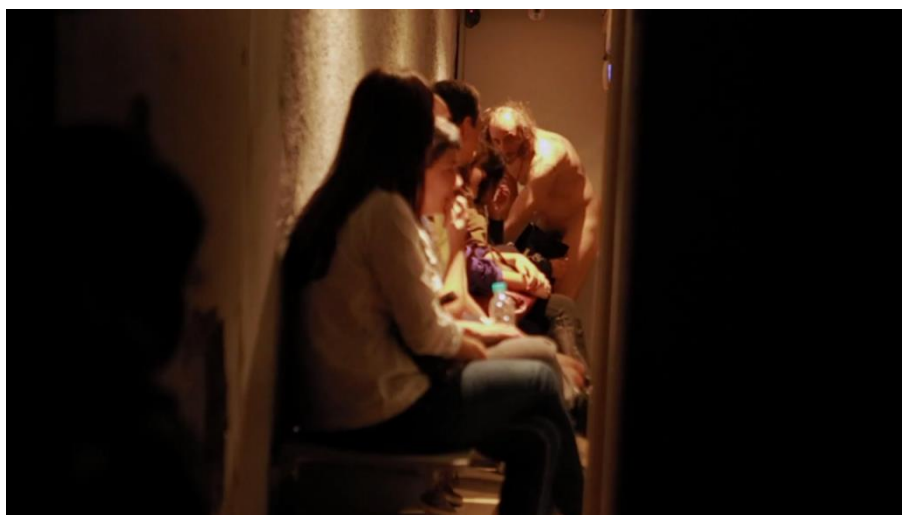
Diferente do que aconteceu em 2008, Roberto Audio convidou um vendedor de cd’s que possuía, como instrumento de trabalho, uma caixa de som cujas luzes piscavam conforme a sonoridade. Esse ambulante disse que não poderia passar, pois estava trabalhando; mas, se o ator performer comprasse um cd ele poderia passar. E isso aconteceu: ao caminhar com a caixa de som em um carrinho de levar bagagens, a passagem se iluminava e a experiência de algo de fora interferir no roteiro foi de grande valia. Mas, nessa ocasião, o Beto combinou com o ambulante o que aconteceria. Nessa mesma intervenção, a interação do público na passagem só se deu efetivamente durante a temporada.

Carrossel – Mármora canta a música *Feelings*, de autoria de Morris Albert (que foi lançada em 1975), ao mesmo tempo em que todos os atores estão em cena, divididos em duas filas indianas, e entrarão nas vitrines. Lucienne, Daniel, Mawusi e Nicolas entram na vitrine

do lado direito. Miriam, Sérgio, Mármora e Pardal passam na vitrine do lado esquerdo. Beto e Kátia mantêm o fluxo no corredor. O movimento que os dois coros fazem é o de entrar pela primeira porta da vitrine e sair pela última, atravessar o corredor e entrar pela porta da outra vitrine, dando um movimento circular ao espaço. O que se pretendia com essa performance era causar um certo incômodo no público que estava assistindo à intervenção, pois o espaço dentro das vitrines era bem apertado, e a música sendo cantada ao vivo falando sobre a dor por um amor que se foi causava estranhamento. O movimento circular é o mesmo que acontece na performance como um todo, só que, dessa vez, sem saída dentro do corredor — todos enclausurados, num looping de incômodo e lamúria. Acontecimento típico do que Deleuze descreve sobre o cansado.

DÉCIMO DIA - trabalho com as performances-solo.

Foto 61 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Banho Pardal*

Essa ação performativa surgiu no segundo dia de trabalho, na improvisação dos fluxos. O ator performer me concedeu uma entrevista²³, na qual relata que

a ideia veio pelo fato de que há pessoas que são completamente invisíveis na sociedade. E as coisas que as pessoas invisíveis têm que fazer são as mesmas que as pessoas visíveis fazem, eles têm que comer, têm que tomar banho, têm que dormir, têm que ter roupas, e eu imaginei essas pessoas invisíveis tendo que fazer seu asseio pessoal, terem que tomar banho. O que a gente vê

²³ Acervo pessoal.

são essas pessoas ocupando torneiras públicas, alguns vão a instituições sociais; mas a grande maioria enfrenta como pode e aí, quando eu vi uma caixinha de papelão percorrendo o espaço, eu achei aquilo suficiente para criar uma expectativa cênica, porque, dentro da caixinha, a pessoa pode entrar dentro daquele espaço confinado onde teoricamente ele está buscando uma intimidade pessoal, mas, ao mesmo tempo, quando ele adentra esse espaço, ele continua exposto. Eu imaginei que, dentro da caixinha, teria materiais de asseio pessoal — um sabonete, uma toalhinha, coisas assim.

Durante o processo de ocupação do espaço pelas ações performativas, ou seja, onde essa ação aconteceria, Antônio Araújo, em diálogo com Pardal, migrou essa imagem para dentro da vitrine; o que era invisível ganha um lugar de destaque, pois, dentro de vitrines, o que colocamos é o que será apreciado. Pardal²⁴ me conta que

foi tão interessante fazer a higiene pessoal dentro da vitrine... era tão espontâneo, havia uma despreocupação da minha parte por estar incomodando o público, mas eles absorviam de maneira tão natural que, em algumas apresentações, houve pessoas do público que tiravam a roupa dentro da vitrine e tomaram banho também.

Nesse depoimentos percebemos duas questões importantes: a primeira é sobre a aumento de pessoas em situação de rua na capital de São Paulo (o Censo de 2015 indica que, de 2010 ao ano do referido censo houve um aumento de 2,56% por ano de pessoas em situação de rua — sendo que 52,7% estão na região da Praça da Sé e no seu entorno). Na região da rua Xavier de Toledo, havia uma concentração expressiva de pessoas nessa situação; convivíamos diuturnamente com a presença deles; então, essa convivência deve ter mobilizado a construção dessa ação performativa.

A segunda percepção foi a invasão do que estava fora dentro da passagem subterrânea. O ator não estava interpretando uma pessoa em situação de rua; ele usava shorts e camiseta semelhante aos transeuntes que passavam pela região, entrava na vitrine para tomar banho e, ao sair, seguiria seu percurso até retornar com outra ação performativa. Em uma ocasião, eu parei na calçada, ao lado das Casas Bahia, durante a apresentação da intervenção, bem perto das escadas que dão acesso à passagem. Dos dois lados da entrada, colocamos telões onde era projetado tudo o que acontecia dentro da passagem. Nesse lugar sempre havia público ou transeuntes, parados ou esperando para descer as escadas e atravessar a passagem, ou “assistindo” à intervenção, pela tela. Uma pessoa do público me chamou atenção, pelo tempo que estava acompanhando à intervenção e pelo seu interesse. Como eu estava observando as suas reações, ele me olhou e disse:

²⁴ Acervo pessoal.

— Esse prefeito é ótimo, olha o que ele está fazendo: colocou cinema na rua! Eu adoro cinema, já assisti muito, agora não conseguia mais.

Eu o convidei para atravessar a passagem se ele quisesse, ele não quis, preferiu continuar assistindo. Durante a temporada, inúmeras vezes eu o vi assistindo à intervenção pela tela, como se estivesse no cinema, com o mesmo entusiasmo.

Foto 62 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



*Fonte: Acervo do grupo
Mulher Monga*

Performance criada pela atriz performer Mawusi, mulher preta que faz o megalho no racismo vivenciado. Ela entra na passarela com uma máscara de gorila, preta, de látex, artefato que possibilita ser vestido. Esse nome, “Monga”, é de uma personagem do folclore infantil, uma mistura de mulher e macaco, atração presente em circos e parques de diversão. Perguntei a Mawusi²⁵ qual foi o disparador para a construção dessa imagem e ela respondeu:

foi uma ideia de radicalizar o racismo, visto pelo olhar da branquitude. Essa imagem revela o imaginário do espectador branco/racista e utiliza da imagem para confrontá-lo de perto, como quando eu entrava na cabine (vitrine) e olhava no olho de cada um. Isso tanto se revelou que, na rua, eu ouvi diversas vezes: “Volta para a África, ebola!”

Mawusi, durante a apresentação da performance, sempre em fluxo, havia feito alguns desdobramentos, como, por exemplo, na primeira vez simplesmente caminha; na segunda vez, passa, olhando para as vitrines como se estas fossem jaulas. Antônio Araújo estava

²⁵ Entrevista parte de acervo pessoal.

trabalhando junto com a Mawusi e fez uma provocação: que ela criasse outros desdobramentos da sua ação performativa, a partir do seu depoimento pessoal.

Foi interessante observar a abordagem de alguns transeuntes, pois a reação era racista, numa época que essa questão não estava na “pauta do dia”, como agora. Em diálogo com Pavis, (2017, p. 224-225), ele dirá que, para a performance, “com efeito é indispensável que o espectador a quem se endereça o evento reconheça aí certa intencionalidade”.

Primeiro Roteiro

Lucienne, Miriam e eu nos reunimos para criar a primeira proposta de roteiro. Lucienne propõe que o início da intervenção tenha uma espécie de prólogo.

Começamos o trabalho analisando as performances propostas e fazendo algumas junções que julgávamos serem adequadas, por terem similaridades, permitindo simultaneidade. Pensamos: a *Guia* começará lá em cima junto com o público. Lucienne *plantando flores* acontecerá ao mesmo tempo que Beto *enterra os bonequinhos*. Mármora *falando compulsivamente e fumando*, ao mesmo tempo que Miriam fala desesperadamente, *em frente ao ventilador*. *Torturada*, da Lucienne, com *um corpo pendurado na marquise*. Daniel com *carrinho* e Miriam deitada falando o *texto do esgotado* (pensamos em testar muitos carrinhos, como no trânsito de São Paulo). *Placas de aluga-se* e, ao final, Beto e Miriam entram com placas de ofertas de empregos. Mármora higienizar a *Noiva Mawusi*.

Apresentamos nossa proposta de roteiro, para todos. Nós o testaríamos na segunda-feira dia 15/09/2014.

PRIMEIRO ROTEIRO

Prólogo

Guia fará a recepção do público

Blackout

Atores na Vitrine

Miriam logorreica, esgotamento da palavra

Alfândega; Daniel coloca público dentro das vitrines

Jogo de Luz - olhar e ser olhado / Som (transição)

Pendurados no beiral, simultaneamente à passagem de Lucienne sendo torturada

Fluxo

Beto Executivo e Pardal passam e se olham

Placas de aluga-se (todos os atores na transição dessa passagem)

Placas de oferta de empregos /Beto e Miriam

Galeria de arte

Banho Pardal

Pessoas andando e segurando seus companheiros pelo pescoço, ou pelo sexo, como objetos

Kátia executiva carregando livros

Mawusi máscara da Monga

Coro (Cordas)

Fluxo

Beto executivo e Pardal tocam-se pela primeira vez

Coro caminha pelo beiral das vitrines

Cena do Daniel com carrinho e Miriam deitada no chão, falando um trecho de *O*

Esgotado

Executivos Beto e Pardal - primeiro toque

Morto com cigarro na boca/Nicolas

Fluxo

Quero fuder/Mármora

Fluxos sonoros (termina com Lucienne cantando)

Bambolê

Rave

Fluxo

Beto e Pardal Executivos - beijo quente

Higienização da Noiva

Lepo lepo I

Fluxo

Gangue dança

Pardal - carreira de cocaína

Xuxa

Coro de Black bloc

Executivos Beto e Pardal - empurrões

Lepo lepo II

Briga entre executivos /Beto e Miriam

Fluxo

Carrossel *Feelings*

Tortura II /Lucienne

Beto e Pardal Executivos - grito na boca um do outro

Miriam e Kátia - envelhecimento

Lucienne plantando mudas de plantas e Beto enterrando os bonequinhos

Fellings e Mármore sozinho

Fluxo

Alfândega

Mármore falando compulsivamente e fumando, ao mesmo tempo em que Miriam fala desesperadamente, em frente ao ventilador

Coro de fumantes

Fluxo

Bolinhas / Lucienne

Suicídio / Mármore.

DÉCIMO PRIMEIRO DIA. O período da manhã e tarde desse dia ficou destinado às áreas técnicas, para as montagens das propostas de iluminação, cenografia, distribuição das caixas de som pelo espaço, colocação das câmeras de segurança e instalação dos projetores.

Chegada dos atores, no final da tarde. Os atores performers chegam e começam a se preparar para o passadão, ficando responsáveis por distribuírem seus objetos de cena, bem como seus figurinos. Ao término da contrarregragem individual, pedimos que cada um refizessem seus percursos individuais. Fixamos o roteiro das ações nas duas entradas da passagem. Durante essa execução, pedimos para se concentrarem no seu trabalho interno (pois cada um teria várias ações performativas a serem refeitas durante a intervenção urbana) e no externo (que seria o momento em que a ação acontece em conjunto com outras ações performativas — e na presença do público).

PASSADÃO DO PRIMEIRO ROTEIRO

Antônio e eu nos dividimos: ele ficaria dentro da vitrine e acompanharia tudo o que acontece dentro da passagem, eu ficaria responsável por tudo que aconteceria na rua; especialmente na faixa de pedestre, pois ali se daria um espelhamento com o que acontece na passagem, só que no tempo do farol fechado. Fiquei também responsável pelo fluxo que aconteceria na passagem e garantiria que o roteiro fosse executado. Seria fundamental a fidelidade da sequência, pois não havia nenhum outro balizador para a intervenção. Precisávamos saber se havia alguma coerência no caos.

DÉCIMO SEGUNDO DIA. A manhã desse dia começou muito violenta, provocando uma mudança importante no roteiro da intervenção. A reintegração de posse de um hotel abandonado fez a rua Xavier de Toledo se assemelhar a um campo de guerra. Não se tratava de uma batalha nova, há décadas travamos essa luta entre os poderes constituídos e os excluídos.

Para narrar o que aconteceu nesse dia faz-se necessário contar alguns fatos que culminaram no confronto: em 1979, o Aquarius Hotel estava quase pronto, mas deixa de ser inaugurado por desistência dos donos, por motivos desconhecidos ao público.

Em 2012, a Prefeitura do Município de São Paulo publica decreto, manifestando interesse em desapropriar o imóvel.

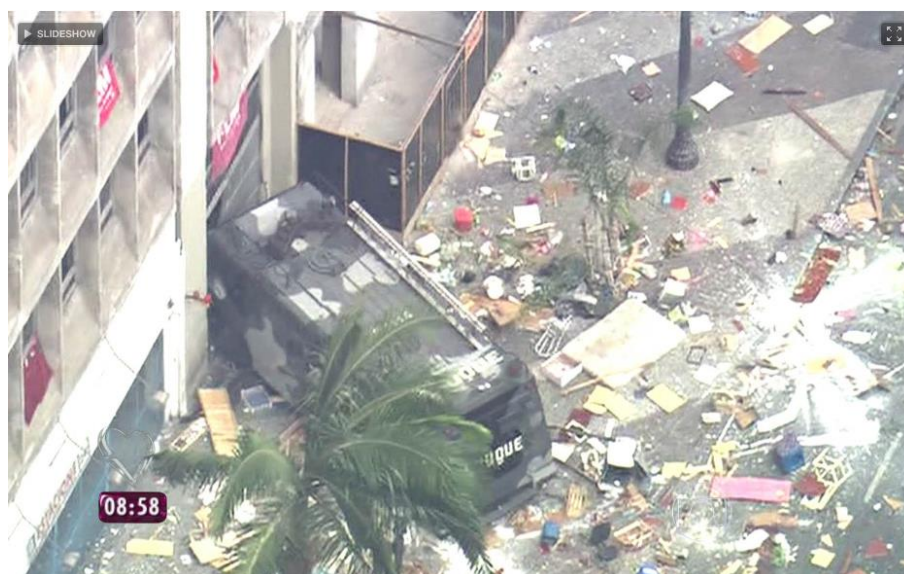
Em março de 2014 acontece a invasão durante o Carnaval; uma liminar autoriza a reintegração de posse, com força policial.

Em abril e junho de 2014, oficiais de justiça tentam cumprir mandados de reintegração, sem sucesso.

Na manhã de 16 de setembro de 2014, a reintegração de posse é efetivada. Por volta das 8 horas da manhã, bombas de gás e tiros de borracha foram usados para afastar os ocupantes que estavam na avenida São João, que, por sua vez, respondiam com pedaços de pau e pedra. Havia cerca de 200 famílias ocupando o antigo prédio do Hotel Aquarius, no Centro de São Paulo (essa informação foi concedida pelo Movimento Frente de Luta por Moradia - FLM). Segundo a Secretaria Estadual de Segurança Pública (SSP-SP), a Justiça determinou a reintegração de posse a pedido do proprietário do prédio. Aproximadamente 800 pessoas, entre elas, crianças e idosos, foram jogados na rua, sem uma solução, disse o FLM em comunicado, na ocasião.

Do alto do edifício também havia revide e os moradores jogavam diversos objetos e até um sofá. As notícias tomaram conta dos meios de comunicação. Antônio e eu conversamos ao telefone por volta das 11 horas da manhã, para decidirmos se teríamos ensaio naquele dia. Decidimos que eu iria para o local, com cuidado, e só chegando próximo se não houvesse o menor perigo. Chego ao metrô Anhangabaú por volta do meio-dia e meia e as ruas estavam desertas, as lojas, fechadas, e muitos policiais na rua. Por volta das 10 horas um ônibus havia sido queimado no cruzamento da rua Xavier de Toledo com o Viaduto do Chá. O cenário que vejo é de guerra; muita fumaça no ar, cheiro de borracha queimada, muito entulho no chão. Antônio e eu conversamos por volta das 13h30 e resolvemos começar o trabalho desse dia às 18 horas.

Foto 63 - reprodução Rede Globo/ G1 (16/09/2014)



Fonte: G1. Disponível em: < <http://glo.bo/1ybypha>>. Acesso em: 10 jan. 2023.
Por volta das 9h, policiais usavam um veículo blindado para arrombar a entrada do hotel.

Foto 64 - (Nelson Almeida/AFP, 16/09/2014)



*Fonte: G1. Disponível em: <<http://glo.bo/1ybpyha>>. Acesso em: 10 jan. 2023.
Momento em que a tropa de choque invade a ocupação para cumprir o mandado de reintegração de posse. A imagem registra o momento em que os policiais militares do Choque invadem o prédio ocupado por famílias sem teto.*

Foto 65 - (Marco Ambrósio/Estadão, 16/09/2014)



Fonte: G1. Disponível em: < <http://glo.bo/Iybpyha>>. Acesso em 10 jan. 2023.

Tratamento dado pela polícia militar aos manifestantes ou transeuntes indignados com a violência que ocorria. É preciso salientar que eram famílias que moravam nesse prédio; havia muitas crianças no meio da confusão.

Foto 66 - (Caio Prestes/G1, 16/09/2014)



Fonte: G1. Disponível em: < <http://glo.bo/Iybpyha>>. Acesso em 10 jan. 2023.

Imagem do ônibus em chamas. Olhando do lado direito dessa imagem, podemos ver o relógio marcando 10h25. Esse relógio pertenceu à antiga loja de departamentos Mappin, inaugurada na Praça Ramos de Azevedo, em frente ao Theatro Municipal. A faixa de pedestres que vemos, próxima ao relógio, é o local exatamente acima da passagem escolhida

para criarmos a intervenção *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*. Vale dizer que a intervenção acontecia em fluxo circular, ou seja, nesta faixa de pedestres também acontecem ações performativas. Um elemento que esteve na minha existência desde sempre foi a dificuldade em respirar e falar ao mesmo tempo. E isso encontrou eco no impacto da violenta reintegração de posse do antigo prédio do Hotel Aquarius, em 16 de setembro de 2014, justamente na passagem da rua Xavier de Toledo. Batalha travada entre o centro e a periferia: as pessoas e a cidade estavam em estado de asfixia.

Segundo as definições do verbete, no dicionário Oxford Languages:

Asfixia.

substantivo feminino

1.

dificuldade ou impossibilidade de respirar, que pode levar à anoxia; pode ser causada por estrangulamento, afogamento, inalação de gases tóxicos, obstruções mecânicas ou infecciosas das vias aéreas superiores etc.

2.

FIGURADO (SENTIDO)•FIGURADAMENTE

sujeição à tirania; opressão e/ou cobrança de posições morais ou sociais que dão origem à privação de certas liberdades.

Foi após o impacto desse acontecido que comecei a pensar em estruturar o roteiro a partir das quatro fases da asfixia. Então, procuraria descobrir se havia possibilidade de agrupamentos das ações performativas de acordo com seus efeitos produzidos no corpo. As fases da asfixia são:

Fase I – Fase Cerebral – enjoos, vertigem, sensação de angústia;

Fase II – Convulsões generalizadas e contração dos músculos, relaxamento dos esfíncteres;

Fase III – Fase respiratória, lentidão e superficialidade dos movimentos respiratórios;

Fase IV - Cardíaca, sofrimento do miocárdio.

Impressões de toda a equipe sobre o passado. Essa é uma prática comum nos processos colaborativos do Teatro da Vertigem: ao fim de cada dia de ensaio ou de passadões, conversamos sobre as impressões de todos os criadores. O próprio Antônio escreve:

A ideia de polifonia, tal como definida por Bakhtin, é bastante útil para se pensar o processo colaborativo (...) “O pensamento artístico de tipo polifônico se caracteriza pela presença simultânea de vozes autônomas, mutuamente independentes e imiscíveis formando uma autêntica polifonia

de vozes plenivalentes”²⁶. (ARAÚJO, 2008, p.79 apud BAKHTIN, 2002, p.4)

A autonomia do pensamento das diferentes pessoas envolvidas no processo é de extrema importância, pois

Bakhtin vai falar em “interação de várias consciências imiscíveis” (BAKHTIN, p.7), o que pressupõe um elemento dialógico e conectivo na autonomia por ele assinalada. Tal dialogismo, contudo, não implica homogeneidade, nem afinidade entre os diferentes elementos constitutivos da obra. A criação se dá, ao contrário, a partir de “materiais heterogêneos, heterovalente e profundamente estranhos”, resultando um trabalho “poliestilístico ou sem estilo”, “polienfático e contraditório”. (ARAÚJO, 2008, p.79 apud BAKHTIN, 2002, p.7)

Esse multiplicidade de pontos de vista sobre o trabalho cria, por vezes, tensões, ruídos que não serão apaziguados ou silenciados. Esse tensionamento fará parte do trabalho; enfrentaremos juntos os dissabores.

Laura Vinci - cenógrafa desse projeto, percebeu que a passagem estava muito escura, que sentiu falta de ver os atores. Por esse motivo, o *Carrossel* era bom, as luzes estão todas acesas. Ela nos perguntou se seria possível ter mais entradas dessa performance durante a intervenção.

Ela não achou bom a Lucienne entrar com a faca dentro da vitrine, pois considerava violento, mas o banho do Pardal achou ótimo, poderia acontecer mais vezes. Sugeriu que o pó de mármore usado nas ações performativas da Lucienne plantando mudas de plantas e de Beto enterrando os bonequinhos, fosse colorido.

Nesse passadão houve projeção na diagonal dos dois lados da passagem e Laura achou bom usar esse recurso.

Usar pó de mármore para a cabeça do Beto, para a cocaína do Pardal — mas, para as plantinhas, deveria ser terra.

Nesse passadão, Nicolas usou pó de mármore na intervenção que ele faz do morto com o cigarro (ele desenha a própria silhueta no chão, como a polícia faz ao encontrar um cadáver). Ela prefere que o material usado para o contorno do corpo seja giz. Mas, se uma intervenção precisar ser cortada, seria esta.

Mawusi e Kátia escreveram nos vidros com batom. Laura disse que dava leitura, mas ela sugeriu uma caneta própria para isso, que dará muito maior visibilidade para escrita. Disse também que Kátia começar como guia, perder-se na cidade e voltar como Xuxa é muito bom.

²⁶ Bakhtin, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, pág.4.

Miriam havia feito uma ação performativa onde vai envelhecendo. Laura diz que a intervenção “asilo”, da Miriam, não funciona.

Ela acha bom o acúmulo que vai aparecendo ao final da intervenção e disse que precisaríamos pensar melhor quais figuras são essas que as pessoas carregam no colo. Acha que o fluxo de transeuntes funciona muito, bem como usar as placas reais de aluguel das incorporadoras. Já as placas de ofertas de trabalho não podem “parecer roupinha”. Não gostou do espelho usado na intervenção *Fellings*. Para ela, tanto o espelho como o recipiente para lixo que Nicolas usa deveriam ser melhores, mais bonitos. O recipiente e a pá da intervenção de Pardal (da carreira de cocaína) deveria ser de metal.

Sugeri que deixássemos algumas portas das vitrines abertas de vez em quando.

Arianne Vitale – figurinista. Consegue ver as linhas desenvolvidas por algumas figuras, em contraponto às que aparecem uma vez só. Disse que sente falta de ver a figura “morador de rua”, bem como sente falta da reposição das figuras urbanas, uma “dramaturgia das figuras”. Gosta da “destruição” do espaço, do caos.

Nicolas – ator-performer. Observou que apareceram os quatro elementos. Exemplificou cada elemento com algum material usado durante a intervenção:

Fogo – pó

Terra – plantinhas

Ar – folhas

Água – água

Érico – diretor musical. Sente falta de alguém cantar uma ária, por conta da proximidade que estamos do Theatro Municipal.

Guilherme – light designer. Sente falta do público atravessando a passagem espontaneamente pois, quando os performers tentam trazer o público, começa a representação, o que não seria bom.

DÉCIMO TERCEIRO DIA. Impressões de Antônio Araújo e Eliana Monteiro sobre o passadão. No dia anterior, por conta do ocorrido durante do dia, começamos o ensaio quatro

horas mais tarde que o habitual e não deu tempo de compartilharmos, também porque as considerações de todos os participantes foram muito profícuas.

Impressões da direção sobre o passado.

Antônio – diretor (assistiu à intervenção de dentro da vitrine). Ele percebeu que alguns workshops são muito bons, mas não funcionam na intervenção, pois a dimensão teatral não funciona; bem como a nossa sugestão de os atores começarem nas vitrines, pois já se revela o jogo demais.

Guia turística: linkar com uma única passagem do Mármora, mais para o fim, quando estiver finalizando a entrada do público nas vitrines. Procurar texto de Walter Benjamin, no livro *Passagens*.

É fundamental retomar o ponto inicial e final da primeira versão de *A Última Palavra é a Penúltima*, encenada em 2008, pois trabalhar o embaçamento da visão ao final da intervenção é muito bom. E levantou uma questão: “será que seria bom usarmos pó de mármore para isso, em vez de água e sabão como em 2008?”.

Sugeri que talvez fosse bom colocar dentro das vitrines e nas portas, espelhos, para parecer uma passagem infinita.

Placas de aluga-se é bom, mas os performers não podem representar, pois a imagem perde força. Ele acha melhor tirar a placas de emprego da transição.

Na passagem, aguardar um pouco para começarem as quedas dos atores; é preciso dar tempo para o esgotamento. Por ex.: Miriam arruma sapatos, alguém cai.

O fluxo precisa desenvolver melhor; seria bom ter velocidades diferentes, bem como dinâmicas diferentes, interrupções etc.

Galeria de arte é um workshop bom, mas na intervenção não funciona, vamos tirá-la. *Caminhar no beiral dos vidros* é bom, mas não pode embolar com os pendurados. *Banho do Pardal* é bom, mas precisa desenvolver mais dinâmicas com o público que está dentro das vitrines, promover pequenos incômodos. Testar mais de um banho, em momentos diferentes. *Coro cordas* está ok, talvez passar puxando alguém antes.

Workshop de Miriam, *Asilo*, não acontece, parece representação. Só aconteceria se fosse alguém realmente bem mais idosa. Seria bom termos uma ou duas figuras recorrentes, e mais outras figuras instantâneas que apareceriam uma única vez. Intervenção do *morto com cigarro na boca* é boa, mas é melhor não fazer a cena da morte. *Quero fuder* não funciona como cena, precisa ser alguém que surtou e só. Desenvolver o artista de rua, *bambolê* precisa ser de verdade.

Desenvolver melhor o *Lepo lepo*, para, cada vez que passar, voltar mais louco. Xuxa é uma dúvida (e “está mais para não termos”). *Carrossel* está longo demais, muito teatral. *Alfândega* não funciona, só permanece Nicolas sendo carregado ao final e gritando.

Eliana – diretora (assistiu à intervenção entre a faixa de pedestres e a saída do lado do Shopping Light).

Não conseguimos fazer a intervenção *pendurada no espaço* na faixa de segurança. *Fluxo* não aconteceu da forma que deveria acontecer, pois há nove atores performando. Não podemos deixar a passagem vazia por grandes períodos e a concepção da encenação (desde a primeira versão em 2008) é que tudo o que acontece dentro da passagem aconteceria na faixa de pedestres também. Não conseguimos dar conta dessa proposta, hoje, pois o número de performers e a distância a ser percorrida por eles inviabilizou essa necessidade. Por vezes, o ator, depois de seu percurso na passagem, chegava nas escadas que levavam para a área externa e precisava dar meia volta e retornar para a passagem novamente, para não deixar buraco na intervenção. Quando o performer conseguia fazer o trajeto completo, ou seja, subir as escadas, andar pela calçada até a faixa, atravessá-la, andar pela calçada e descer a escadaria do lado oposto ao que ele tinha subido, fazia tão rapidamente que mal dava tempo para fazer a mesma ação que fizera dentro da passagem.

Começamos o passadão às 21 horas do dia 15/09/2014, uma segunda-feira. O entorno da passagem, que compreende a Praça Ramos de Azevedo, a rua Xavier de Toledo e o Viaduto do Chá estavam desertas; então, não pudemos contar com a passagem dos transeuntes nem com a sua reação, dentro ou fora da passagem. Isso foi muito frustrante, pois, na primeira versão, que ocorreu em 2008, demoramos muito para inseri-los na intervenção — e nosso desejo era explorar ao máximo essa relação.

Para conseguirmos fazer a passagem voltar à sua função original, que é de servir como um caminho alternativo para quem quer atravessar a rua Xavier de Toledo, precisamos de transeuntes e de um número maior de performers. Nas condições em que realizamos esse primeiro passadão, a interpretação clássica de uma peça teatral é favorecida.

DÉCIMO QUARTO DIA.

Segundo Roteiro

A partir das considerações dos dias anteriores, Antônio retrabalhou as intervenções, tanto individuais quanto coletivas. A partir desse dia, eu trabalho no roteiro sem a contribuição de Lucienne e Miram, por estarem ocupadas com as performenaces que farão na intervenção.

O foco desse dia de trabalho era o de definirmos o roteiro do segundo passado, que aconteceria nesse mesmo dia. Conseguimos trabalhar o prólogo e o primeiro fluxo.

SEGUNDO ROTEIRO

Prólogo

Guia traz o público para passagem e coloca-os dentro da vitrine. Quando todos estão devidamente acomodados, Kátia começa a fechar as portas, uma a uma, solene e geometricamente. É como se fizesse isso todos os dias, sem nenhuma mudança, metodicamente. O oposto da “primeira maneira de esgotar o possível”, que são as combinatórias.

ao espetáculo anêmico da vida se arrastando como uma sombra de si mesma, nesse contexto biopolítico em que se almeja uma existência asséptica, indolor, prolongada ao máximo, onde até os prazeres são controlados e artificializados: café sem cafeína, cerveja sem álcool, sexo sem sexo, guerra sem baixas, política sem política - a realidade virtualizada. (PELBART, 2008, p. 7)

Nossa tradução artística começa com essa guia, conduzindo o público por um caminho seguro, todos sentados em bancos milimetricamente separados, um ao lado do outro, com a sensação de proteção total (mas o que os protege é um vidro de seis milímetros de espessura, que permitirá contemplar tudo o que acontecerá na passagem). Em diálogo com Baudrillard (1976, p.48), ao analisar o aspecto psicológico (do uso do vidro), “no seu uso a um só tempo prático e imaginário [...] ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa da intimidade, comunicação não comunicação. Embalagem, janela ou parede, o vidro funda uma transparência sem transição: vê-se mas não se pode tocar”. Eu ousou dizer que é uma vida sem fluxo, pois o vidro permite que você veja o que acontece fora, mas te priva do cheiro, do gosto; a vida insossa, estagnada.

Foto 67 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Edu Marin, 2008)



Fonte: Acervo do grupo

Imagem dos bancos onde o público se acomodaria durante a intervenção. Nessa imagem, vemos Marcos Pedroso, cenógrafo.

Jogo de Luz – Ver e ser Vista: esse jogo tinha sido criado em *O Livro de Jó*, num diálogo entre Marcos Pedroso, cenógrafo e Guilherme Bonfanti, iluminador — e revisitado na intervenção por esses mesmos criadores. Em resposta ao conceito, coloca-se uma película de insulfilm no vidro, o que possibilita duas situações: a primeira, quando as luzes das vitrines estão apagadas, vê-se o corredor e a segunda, quando as luzes estivessem acesas, o vidro à sua frente se transforma em espelho. Então, o jogo se constitui dessa forma: público entrava as luzes do corredor estavam acesas (e as da vitrine apagadas); no momento em que o público todo estivesse sentado e, portanto, a intervenção começaria, as luzes do corredor eram apagadas e as das suas vitrines eram ligadas, simultaneamente (e o público se veria através de um grande espelho). Decorridos trinta segundos, uma das vitrines seria apagada, dando ao seu público a possibilidade de ver o que acontecia na vitrine oposta. Trinta segundos depois a situação era invertida: apagava-se a que estava iluminada e iluminava-se aquela pela qual tinham passado pela experiência de “espionar”. Nesse momento, havia risos em ambas as vitrines, pois entendia-se o jogo. Pensei nesse conceito porque, desde sempre, meu maior castigo foi ter que me olhar no espelho, encarar meus olhos desabitados de mim, repleto de outros que eu não conheço e que me punem, julgam, escandalizam, me paralisam.

Foto 68 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Edu Marin, 2008)



Fonte: Acervo do grupo

O público está acomodado dentro das vitrines, as luzes do corredor estão apagadas e as luzes das vitrines estão acesas, possibilitando que vejamos o público enquanto eles veem, a si próprios, no grande espelho que se formou.

Foto 69 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Edu Marin 2008)



Fonte: Acervo do grupo

Essa imagem nos possibilita visualizar a vitrine do lado esquerdo acesa, enquanto a do lado direito foi apagada — o que dava a possibilidade desse público ver sem ser visto.

Foto 70 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Edu Marin, 2008)



Fonte: Acervo do grupo

Imagem feita dentro da vitrine, na ocasião em que as luzes se apagam e o vidro à frente do espectador transforma-se em espelho.

Fluxo I – Fase Cerebral: enjoos, vertigem (sensação de angústia)

Fluxo cotidiano: Miriam passa arrumando sapatos. Nicolas atravessa a passagem duas vezes fumando; Lucienne passará uma vez, segurando um espelho e passando batom. Beto Executivo e Pardal passam e se olham. Atores entram na passagem, parece que irão atravessar o corredor, que está vazio; penduram-se no beiral, ficam até não aguentarem mais e caem. Continua tudo vazio, até o último cair, por não conseguir manter-se pendurado. O performer tenta subir novamente, não consegue, sai.

Fluxo

Beto Executivo e Pardal, passam e se olham

Pessoas andando e segurando seus companheiros pelo pescoço, ou sexo, ou objetos

Mármora/agente da limpeza

Banho Pardal (testaremos) simultaneamente atores entam na vitrine oposta ou em posições estranhas na vitrine oposta

Coro placas aluga-se, Mármora inicia a passagem

Placas de oferta de empregos/ Beto e Miriam

Kátia executiva carregando livros

Mawusi máscara da macaca Monga

Coro Cordas

Fluxo

Beto executivo e Pardal tocam-se pela primeira vez

Coro caminha pelo beiral das vitrines

Executivos Beto e Pardal - primeiro beijo

Morto com cigarro na boca /Nicolas

Fluxo simultâneo - beijo romântico dos Executivos Beto e Pardal

Rave

Cena do Daniel com carrinho e Miriam deitada no chão, falando trecho do texto de *O Esgotado*.

Fluxos sonoros (termina com Lucienne cantando).

Convesa sobre o trabalho desse dia. Percebemos que não havíamos chegado ao esgotamento como transformação — e sim como a definição de esgotamento atribuída em dicionários, ou seja, excesso de cansaço. Outra percepção foi que faltava causar incômodo real dentro das vitrines. Pedimos dois workshops para tentarmos suprir essas necessidades:

Workshops: Esgotamento como transformação / Causar incômodo, dentro das vitrines.

3.3 Terceira fase do processo colaborativo – Etapa de estruturação da intervenção e aprofundamento das ações performativas

Essa etapa aconteceu de 19 a 29/09 de 2022.

DÉCIMO QUINTO DIA. Trabalho das áreas técnicas (14h às 18h) e Passadão (20h às 21h)

Fizemos um corrido com tudo o que trabalhamos durante essa semana.

Considerações

Antônio – o trabalho começa a acontecer e se desenhar. Ainda não encontramos a não representação (durante *Banho*, tentar a ação de Lucienne, com a faca na mão, passando na vitrine oposta).

DÉCIMO SEXTO DIA.

Workshop: causar incômodo dentro da vitrine

Iza (diretora de cena) propõe um workshop e pede para o ator performer Mármora fazer. Mármora passa de sunga, touquinha e óculos de natação. Em câmera lenta, faz movimentos com os braços e o pescoço, como se estivesse nadando. A vitrine parece ter virado um grande aquário.

Ensaio: intervenções individuais e coletivas; algumas novas junções.

Cenas ensaiadas:

- *Bambolê*. Quantas pessoas andam bomboleando? E, ao fazerem o percurso, só passam e seguem ou acontece algo? Podemos colocar algum adereço nesses bambolês?
- *Fluxo simultâneo ao Mármora dedetizador*
- *Executivos Beto e Pardal* - primeiro toque. Como é esse toque? (que seja cotidiano, mas que o público perceba esse acontecimento!).
- *Andar pelo beiral das vitrines*, intervenção coral. A superfície é muito estreita e o material que os performers terão para apoiar as mãos e se movimentarem é de vidro (e um minúsculo beiral de ferro). Como se equilibrar e andar?
- *Coro cordas*. Testamos todos os atores sendo puxados por uma corda, amarrada à cintura de Lucienne. Pedimos para deixarem o peso acontecer. Inicialmente eles estavam andando, não parecia que estavam sendo puxados pela atriz.
- *Nicolas skatista*. Pedimos para ele passar muito lentamente, pois a imagem que ele construiu era muito significativa e passaria uma única vez. Nu, deitado em um skate, com a mochila nas costas, passando lentamente: uma imagem própria da língua três, ou “terceira forma de esgotar o possível” ou “dissipar a potência da imagem”, a lógica da sua construção.

- Mawusi passará estourando plástico-bolha. Nesse dia, conforme o ensaio avançava, a figurinista, Arianne trouxe um vestido de noiva e pediu para ela usá-lo ao caminhar. Mawusi parou no meio da passagem e ficou, por um longo tempo, imóvel, estourando as bolhinhas do plástico-bolha. Pedimos para o Pardal entrar e tirá-la da passagem, pois parecia que ela não conseguiria mais caminhar. Pedimos para Laura Vinci, cenógrafa, um carrinho, para que Mawusi pudesse entrar sendo carregada pelo Pardal, que a deixa no caminho como se fosse uma encomenda que não será entregue. Depois que ele fizer o percurso todo, atravessar a faixa de segurança e entrar novamente na passagem, ele pegará a encomenda *Noiva* e a levará para fora.

- *Placas de emprego*. Beto e Miriam entram, cada um de um lado da passagem. Estão “vestidos” com placas que oferecem empregos; caminham lentamente, cruzam o caminho e, quando estão bem distantes um do outro, viram-se, olham-se longamente, estranham-se e voltam furiosos para brigarem.

- *Quero Fudê*. Resolvemos aqui juntar a intervenção que o Mármora fez, nesse dia, no workshop “Causar incômodo na vitrine” (homem entra carregando papéis e distribui para o público) com a que ele entra e começa a falar “quero fudê”. No final desse ensaio, o ator entra carregando e contando os papéis, parece um trabalhador de escritório do centro; no meio da passagem depara-se com a Mawusi, que está prestes a ser carregada para fora pelo Pardal. Deixa os papéis caírem no chão e começa a dizer baixo: “Quero fudê”. E vai aumentando a voz, enquanto caminha e aborda os transeuntes. Também faz o circuito completo, na parte de cima. Na faixa de segurança, ele intensifica o desejo de fuder.

- *Rave*. Todos os atores em cena. Conseguiram trazer alguns transeuntes que passaram dançando. Aqui nosso foco estava na luz e na música, junto ao desempenho dos atores.

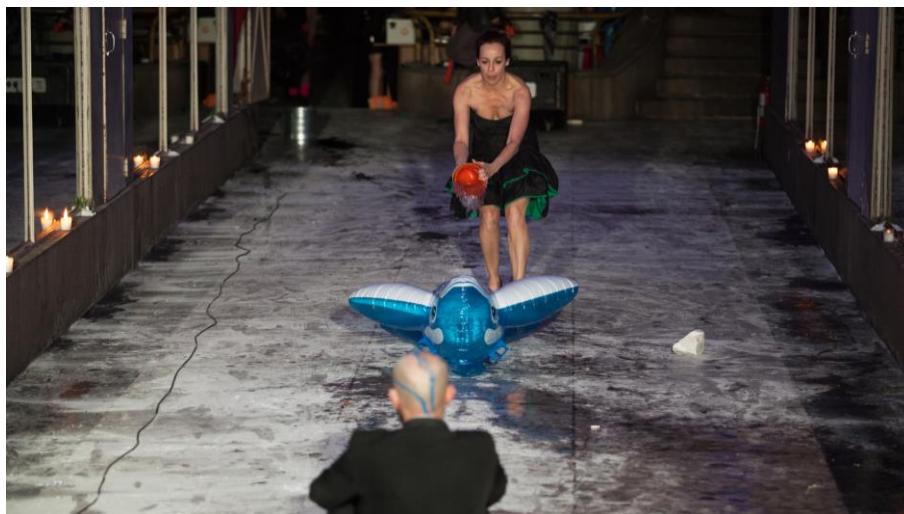
Workshop: esgotamento como transformação

Pardal – homem passa carregando um orelhão nas costas. Esse orelhão foi quebrado no dia 16/09/2014, no confronto entre os moradores da ocupação e o Choque.

Lucienne - ao passar, vê a boia em formato de golfinho azul, no meio da passagem, e corre para ressuscitá-lo, fazendo respiração boca a boca. Percebe que não está conseguindo

reanimá-lo, corre e começa a buscar água para jogar nele, com o mesmo intuito de trazê-lo à vida. Esse ir e vir atrás de água se intensifica, até que ela deita em cima dele e fica.

Foto 71 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Beto – ao passar pelo corredor, começa a trazer todos os materiais que foram usados durante a intervenção. Vai sujando todo o ambiente. Aqui parece a fase dois da morte por asfixia, onde há o relaxamento do esfíncter.

Foto 72 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Workshop para o dia seguinte: Turvamento da visão.

DÉCIMO SÉTIMO DIA.

Workshop: turvamento da visão.

Foto 73 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo
Sérgio – Dama Antiga passa na sua bicicleta com cesta de flores.

Mawusi e Kátia – escrevem nos vidros das vitrines, apagam, escrevem novamente em outros vidros. Escrevem com espuma de barbear, Beto entra e apaga.

Nicolas – entra com balde de água e muitos jornais nas mãos, cola os jornais na vitrine, abre brechas nos jornais, cola em outro vidro, e assim sucessivamente.

Mawusi – cola fitas adesivas nas vitrines. Quando elas estão ocupando uma parte considerável da superfície, começa a encarar o público como se fossem animais.

Beto – lambuza o vidro com água e sabão em pó; depois, começa a esfregar o rosto no vidro.

Laura – faz uma montanha de talco em frente ao ventilador ligado.

Arianne – cobre os vidros com uma película de filme plástico/*magipac*.

Junções das intervenções. Algumas aconteceram simultaneamente; outras, como transição. Este ensaio foi longo, pois precisávamos testá-las em pequenos corredos, para percebermos se, no fluxo, faria sentido. Cenas trabalhadas:

- *Fluxo simples*, que compreende todos os atores e transeuntes passando, enquanto a Dama Antiga, com sua bicicleta florida, atravessa o corredor.

- *Fluxo simples* com o começo da escrita nos vidros.
- *Fluxo com o beijo caliente* dos executivos.
- *Carreira de cocaína*. Quando está no final, Lucienne entra, varrendo o chão.
- *Fluxo com executivos se empurrando*.
- *Fluxo com Lepo-lepo 2*.
- *Black Bloc I*. Todos os atores entram correndo, com paralelepípedos nas mãos, param em frente às vitrines, com as pedras levantadas. A sensação que dá é que eles vão atirá-las contra a vitrine. Ao final dessa intervenção, Mármora entra e desce as calças e fica com as nádegas à mostra.
- *Fluxo com escrita no vidro 2*. Aqui, já começam a escrever e apagar e tornar a escrever nos vidros.
- *Fluxo no início com transição*. Entram Beto e Miriam, vestidos de anúncios de empregos — e brigam, quando estão no meio da passagem.
- *Fluxo com Lepo-lepo*. Daniel em êxtase.
- *Tortura*. Lucienne sendo carregada por Mármora e Beto e Pardal, no pau de arara. Enquanto caminham, Beto faz perguntas constrangedoras para atriz.
- *Fluxo com executivos gritando* um dentro da boca do outro.
- *Fluxo com a intervenção stop* do Nicolas. Todos os atores no corredor, Nicolas entra com carrinho de feira, sacola de plástico na cabeça, grita stop, todos ficam imobilizados ao comando. Só Nicolas pode se movimentar; ele começa a currar as pessoas.
- *Black Bloc II*. A passagem fica vazia, Miriam entra, empunhando jornal pegando fogo e atravessa toda a passagem. Para, começa a girar as folhas pegando fogo. Todos os atores entram com coquetel molotov nas mãos, param em frente às vitrines (mesma sensação da anterior, temos a impressão de que irão atear fogo dentro das vitrines).

DÉCIMO OITAVO E DÉCIMO NONO DIAS. Trabalho das áreas técnicas (montagem de luz, cenografia, vídeo, som). Preparação do espaço e dos adereços para o passado, pela equipe. Os atores fazem as contrarregragens individuais e o aquecimento coletivo.

Passadão. Nesse corrido mantivemos a proposta do primeiro roteiro + as mudanças no prólogo e primeiro fluxo (que fizemos pós-passadão) + todas as intervenções + os fluxos + turvamento da visão (ao final).

O foco dessa semana foi darmos ritmo ao trabalho.

VIGÉSIMO DIA. Trabalho das áreas técnicas (montagem de luz, cenografia, vídeo, som).

Terceiro Roteiro

Eu apresentei a todos os artistas envolvidos o terceiro roteiro, a partir do que trabalhamos nesses dias. A primeira mudança foi que subdividi as fases. Essa mudança ocorreu porque algumas ações performativas necessitavam que a passagem subterrânea estivesse sem público, para serem vistas em sua complexidade — ou porque a ação performativa ocuparia toda a passagem.

A **fase I – Cerebral, enjoos, vertigem e sensação de angústia** foi subdividida em quatro fluxos. As ações performativas que necessitavam do espaço vazio eram: *Corpos pendurados* (queríamos que os corpos cansados ficassem visíveis até não aguentarem mais e caírem); *Banho do Pardal* dentro da vitrine + Lucienne na vitrine oposta, passando com *ferro na mão* (por serem dentro das vitrines e o intuito era causar incômodo; não quisemos dividir a atenção do público que estava assistindo); o *coro cordas* (por ser uma mulher puxando pela cintura quase todos os atores performers, queríamos que ficasse evidente o cansaço imputado às mulheres); o *skatista*, uma ação que gerava um estranhamento enorme (pelo atrito que causava, ao sentirmos a “tensão interna”) (DELEUZE, 2010, p. 81); e, por último, o *carrinho SUV* do Daniel e a Miriam deitada, falando o *texto do esgotado ao microfone* (essa ação precisava ser vista e ouvida; e, quando um carro atropela alguém, acontece uma suspensão no tempo. O que pretendíamos era que o trânsito, ao invadir o subterrâneo, causasse a mesma suspensão).

A **fase II - Convulsões generalizadas, contração dos músculos e relaxamento do esfíncter** foi subdividida em três fluxos, cujas ações necessitavam acontecer sem ninguém além dos atores performers que delas participavam. Eram elas: *Carreira do Pardal* (ocupava a

passagem inteira e o público precisava ver a carreira de pó desenhada no chão); *Briga de Homem e Mulher-Sanduiche* (a briga acontecia no meio da passagem; eles chegavam a cair no chão e rolar. Para proteção do público e dos atores performers); *Tortura* (nessa ação, Lucienne estava sendo carregada em um ferro que era quase da largura do corredor, o que inviabilizava o fluxo dos transeuntes).

A fase III – **Respiratória, Lentidão e superficialidade dos movimentos respiratórios** também subdividi em três fluxos. A ação performativa *Feelings* acontecia dentro das vitrines e no corredor, fazendo um percurso circular. O *aquário* acontecia dentro de uma das vitrines (e queríamos que o público da vitrine oposta visse o que estava acontecendo). *Black Bloc paralelepípedos* (pelo alto grau de perigo gerado).

A fase IV - **Cardíaca, sofrimento do miocárdio** não subdividi.

TERCEIRO ROTEIRO

Prólogo. Guia - Traz o público para passagem, dentro das vitrines e, quando todos estão devidamente acomodados, Kátia começa a fechar as portas, uma a uma, solene e geometricamente. É como se fizesse isso todos os dias, sem nenhuma mudança, metodicamente. O oposto a primeira maneira de esgotar o possível, que são as combinatórias.

Jogo de Luz – olhar e ser olhado.

Fase I – Cerebral — enjoos, vertigem e sensação de angústia

1] Fluxo

Executivos/Pardal e Beto se olham pela primeira vez

Interrupção no fluxo

Coro Corpos pendurados

2] Fluxo

Coro casais, um deles sendo puxado pelo pescoço ou pela genitália, como se fossem objetos.

Mawusi/ Monga

Lucienne/ flauta

Interrupção no fluxo

Banho do Pardal dentro da vitrine + Lucienne na vitrine oposta, com ferro na mão

3] Fluxo

Mármora dedetizador, primeiro a passar

Placas de aluga-se

Bambolê

Executivos/ Pardal e Beto, toque leve nas mãos um do outro

Interrupção no fluxo

Alguns atores andam pelo beiral da vitrine

Interrupção no fluxo

Coro cordas

Skatista sozinho

4] Fluxo

Mawusi/ plástico bolha

Beto/ placa de emprego

Mármora/ quero fudê

Lucienne/ ária

Morto com cigarro na boca

Rave

Interrupção no fluxo

Miriam falando trecho do esgotado + carrinho

Fase II – Convulsões generalizadas – Contração dos músculos e relaxamento do esfíncter

1] Fluxo

Transeunte

Sérgio/ Dama antiga passeando de bicicleta

Kátia e Mawusi/ Escrever no vidro

Executivos/ Beto e Pardal beijo caliente

Lucienne/ quero fazer uma denúncia

Beto/ luz

Interrupção no fluxo

Carreira do Pardal

2] Fluxo

Transeuntes

Executivos/ Beto e Pardal empurrões

Lepo I

Black Bloc I

Lucienne/ flauta

Kátia e Mawusi passam apagando o que foi escrito e escrevendo novas palavras

Coro placas de emprego

Interrupção no fluxo

Briga Beto e Miriam/ homem e mulher-sanduíches

Nicolas/ flor

Lepo II

Interrupção no fluxo

Beto e Pardal/ Tortura Lucienne

3] Fluxo

Nicolas/ Stop e curra

Lucienne/ flauta

Miriam passa com jornal na mão para, atear fogo no jornal, fazendo movimentos circulares

Black bloc II

Gangue dança

Sérgio deixa cair o galão de água

Fase III – Respiratória, Lentidão e superficialidade dos movimentos respiratórios

Interrupção no fluxo, espaço vazio

Briga de casal

1] Fluxo

Nicolas pisa no cocô

Beto e Miriam/ empacotamento

Golfinho I

Árvore

Plantinhas

Bonequinhos enterrados no mármore

Lepo III (massacre dos pés)

Orelhão

Feelings

2] Fluxo

Executivos/ Beto e Pardal (gritos um dentro da boca do outro)

Mármora/ bunda de fora

Bolinha/ Lucienne

Beto/ luz fluorescente

Auscultar os vidros

Tirar fotos

Galão de água

3] Fluxo

Nicolas/ vômito e xixi na vitrine

Aquário

Coro fumante

Pardal joga balde de água na Miriam para apagar o cigarro

Nicolas/ aeroporto

Golfinho II

Executivos/ saco de lixo

Black Bloc paralelepípedo

Fase IV – Cardíaca — sofrimento do miocárdio

Flauta IV

Acúmulo de entulho – atores trazem de volta e jogam, no meio da passagem, todos os materiais que foram usados durante a intervenção

Turvamento da visão

Filme plástico/magipack

Escrever com espuma de barbear enquanto outro ator apaga o que foi escrito

Fita crepe em forma de X nos vidros

Beto esfrega o rosto no vidro

Colar jornal no vidro

Miriam, enquanto faz a ação, fala trechos do esgotado

Nicolas fala em grego

Limpeza dos vidros

Preparação do espaço e adereços para o passadão (19h às 21h). Toda a equipe prepara o espaço para a intervenção, enquanto atores fazem as contrarregragens individuais e, ao término, aquecimento coletivo.

Devolutiva sobre o passadão. Considerações do Antônio:

- Mawusi e Kátia não passarem olhando para a vitrine;
- No fluxo que precede a cena do Beto “plantando” os bonequinhos, Mármora é o primeiro a derrubar um; depois os outros atores derrubam os restantes;
- Lepo III acontece junto com o fluxo;
- Sérgio: não passar nu durante cena do Mármora com as calças arriadas.

Passadão (21h às 22h30)

VIGÉSIMO PRIMEIRO E VIGÉSIMO SEGUNDO DIAS. Fizemos dois passadões por dia, com intervalo de uma hora entre um e outro. O intuito era ganharmos ritmo e termos tempo para fazer as correções necessárias. A participação do público/ transeuntes no primeiro corrido era mais intensa, por começarmos às 18h, horário de saída do trabalho. A experiência era mais intensa.

VIGÉSIMO TERCEIRO DIA (01/10/2014). No último passadão, percebemos a necessidade de fazer uma nova mudança no roteiro, para melhor fluidez da intervenção e para fixação das fases. Até aqui, as quatro fases da asfixia nortearam a construção da intervenção urbana *A Última Palavra é a Penúltima*. Decidimos mudar para três fases, cujos nomes fossem mais subjetivos. As novas fases: **Cotidiano e estranhamento** (agrupei todas as ações performativas que tinham características de fluxo urbano, cujas figuras poderiam ser

encontradas na rua, mas com algum grau de estranhamento, de fora do tom; figuras prestes a esgotar), **Pane e Revolta** (agrupei, nessa fase, as ações performativas em que as figuras estivessem denunciando algo que não aguentavam mais; somadas às ações de manifestações, indignação) e **Acúmulo e turvamento** (ações performativas que traziam todos os objetos já usados ou que embaçassem a visão do espectador que estava contemplando, como se pudéssemos embaçar a visão do controlador. A intenção era jogar o que nos prende, nos amarra).

Mantivemos a interrupção da passagem para que as mesmas ações performativas descritas no roteiro anterior pudessem acontecer. Para que a interrupção acontecesse, em diálogo com Guilherme Bonfanti (light designer e membro fundador do grupo), colocamos, nas duas entradas da passagem, um semáforo cenográfico (não conseguiríamos um de verdade em tempo hábil). Assim, criamos o dispositivo idêntico ao do farol de pedestres: quando o semáforo estivesse vermelho, ninguém poderia entrar (nem o público nem os atores performers que não faziam parte das ações).

ROTEIRO

Prólogo

Guia recebe o público

Quando todos estavam acomodados, guia fecha as portas das vitrines, uma a uma.

Jogo de Luz

Fase 1 – Cotidiano e estranhamento

As luzes vermelhas acendem. Um homem (*Sérgio Siviero*) passa com um galão de água, Lucienne Guedes atravessa a passarela subterrânea da Xavier de Toledo com sacolas.

Foto 74 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <<https://vimeo.com/182324692>>

O público passa tímido entre os performers. Um carteiro, uma secretária e um empresário se trombam. Uma mulher cheia de sacolas, um dedetizador passa correndo.

Foto 75 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Um homem se olha pelo espelho da vitrine.

Foto 76 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Foto 77 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Foto 78 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Pessoas sendo conduzidas pelo pescoço, pela genitália, como objetos. Na passarela subterrânea, os transeuntes passam, uma criança com a mãe corre. Um homem corre. Nicolas e Sérgio atravessam a passarela segurando o cabelo um do outro. Lucienne passa com mais sacolas. O público atravessa a passarela.

Todas as ações performativas que os atores performers fazem na passarela subterrânea são repetidas do lado de fora. Sérgio sobe a passarela com galão de água, Lucienne corre com sacolas na rua. É possível ver um telão que faz a transmissão ao vivo do que acontece na passarela subterrânea.

Foto 79 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Beto (Roberto Audio) carrega Miriam (Miriam Rinaldi) nos ombros. Outros performers passam carregados. Uma mulher parece perdida, olhando em volta. Sergio Siviero para, no meio da passarela. O público continua a atravessar a passarela. Um homem fala ao celular.

Foto 80 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Mawusi Tulani, durante a execução de sua ação performativa, usava a máscara da Monga. Ela passa tentando ver o que tem atrás das vitrines, como se visse pessoas enjauladas.

Foto 81 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Mármora passa, higienizando o espaço.

Foto 82 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

O público passa sem camisa. Lucienne canta ópera. Noiva passa pela rua e retorna para a passarela subterrânea. Os performers se penduram em barras, diante das vitrines, até o tempo que suportarem seus pesos. Lucienne atravessa a passagem, tocando flauta, enquanto há corpos pendurados.

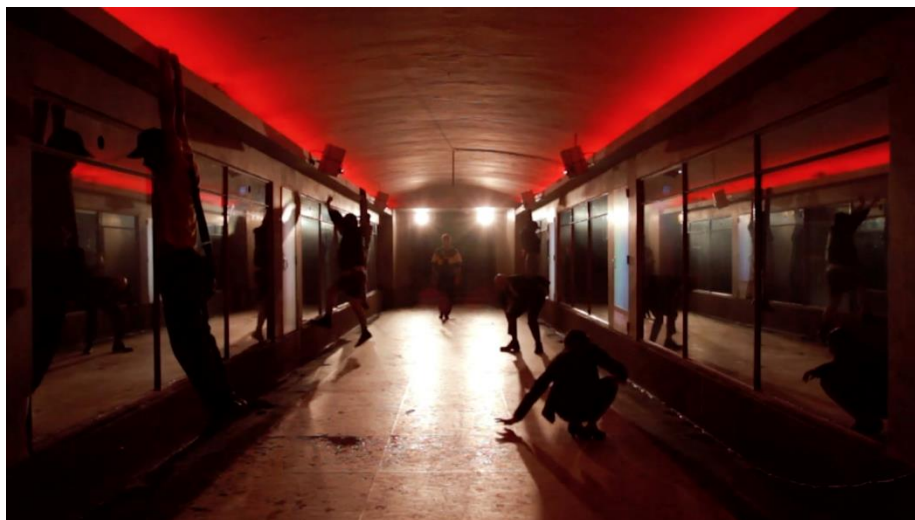
Foto 83 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

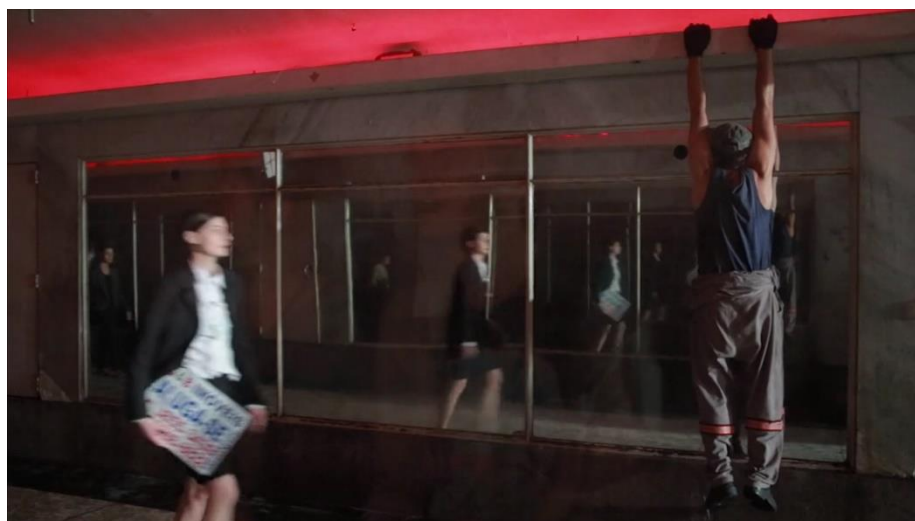
Os performers começam a cair, um por um. Voltam a andar na passarela.

Foto 84 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Foto 85 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Quando o último ator cair, Kátia inaugura fluxo com placas de aluga-se.

Fluxo II

O público continua a atravessar a passarela subterrânea. Lucienne, Sergio Pardal, Sergio Siviero e Miriam Rinaldi passam, segurando placas de aluga-se e vende-se.

Foto 86 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

O público passa; dentre eles, três amigos dando risada. Uma mulher corre.

Foto 87 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Coro de placas de aluga-se. Blackout. As luzes das vitrines se acendem.

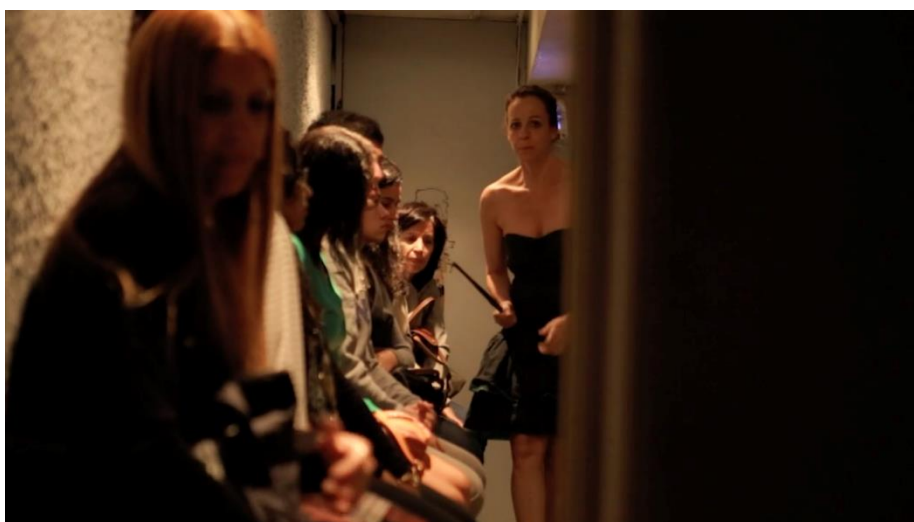
Foto 88 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Lucienne Guedes entra na vitrine com uma barra de ferro, que passa muito perto do rosto do público.

Foto 89 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Em uma vitrine está Sergio Pardal, que começa a tirar a roupa ao lado do público e tomar banho de caneca. O público o observa. Alguns fingem não ver, outros riem, e outros ficam sem graça.

Foto 90 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Fluxo III:

Passarela vazia. Lucienne corre. Sérgio entra com a ação performativa *Dama Antiga*, passando de bicicleta, com guarda-chuva e uma planta.

Foto 91 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Uma mulher passa com uma pilha de livros. Um homem esbarra nela para derrubar todos os livros e segue. Uma mulher cheia de sacolas para, tenta ajudar, e todas as sacolas caem em cima dos livros. Beto e Pardal - Executivos, primeiro toque.

Foto 92 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

O público continua a passar. Homens e mulheres-placa passam. Mawusi, de noiva, imóvel, no meio da passarela. Ao fundo, Beto arrasta, pelos pés, um carteiro. A noiva ainda imóvel. Um homem corre. A noiva ainda imóvel. Lucienne passa devagar. Beto - placa de emprego.

Foto 93 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Foto 94 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Foto 95 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Esse homem da imagem é Mármora, gritando “Quero Fudê!”. Lucienne caminha, cantando uma ária.

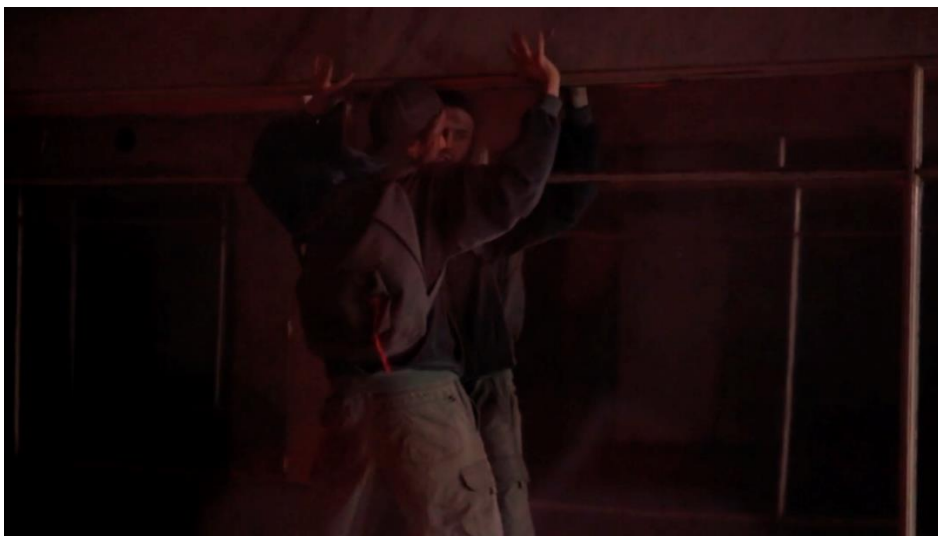
Foto 96 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Um homem anda pelo beiral da janela e se pendura na vitrine. Outros atores performers andam pelo beiral das vitrines.

Foto 97 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Lucienne atravessa a passarela, arrastando seis pessoas amarradas por uma corda, com a força do seu abdômen.

Foto 98 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Um homem nu passa deitado, em cima de um skate, em câmera lenta. Passarela vazia.

Foto 99 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Passarela vazia. Uma festa começa: música alta, performers e público se misturam novamente, todos pulando e dançando freneticamente. Na rua, Beto está correndo.

Foto 100 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Na passarela, Miriam Rinaldi diz, ao microfone, um texto do Beckett. A luz está somente no seu rosto. Enquanto isso, Daniel atravessa a passagem subterrânea com um carrinho vermelho.

Foto 101 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

O público continua a passar. Um rapaz da equipe passa com um bambolê de led colorido. Três rapazes passam, sem graça. Sergio Siviero passa, segurando vários galões de água. Carteiro passa, arrastando duas mulheres pelo cabelo.

Foto 102 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Fase II Pane e Revolta

O homem do galão derruba a água, que estoura no chão. Ele para, pega o que sobrou do galão e sai abraçado aos restos.

Foto 103 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0

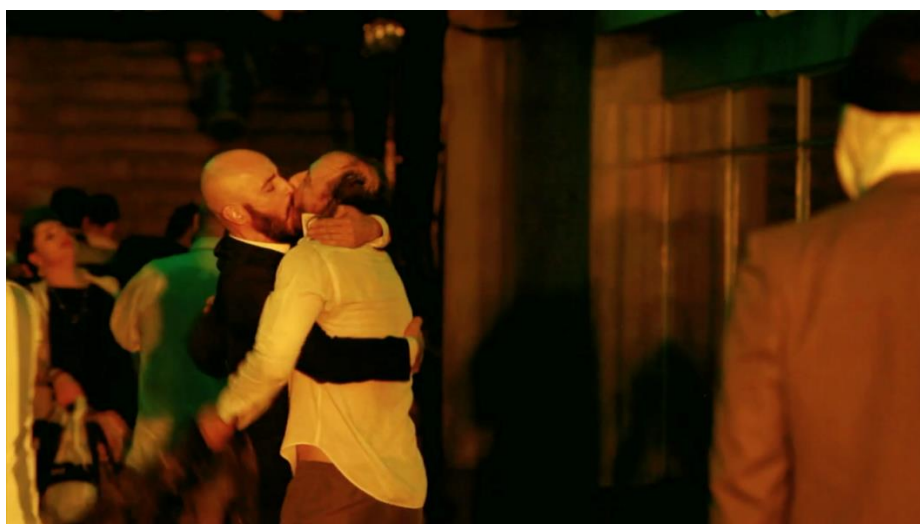


Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Fluxo I**Foto 104 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0**

Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Escrever no vidro, Beto e Pardal se beijam. O público continua a passar.

Foto 105 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0

Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Quero fazer uma denúncia. Beto passa com uma luz de led e dança freneticamente.

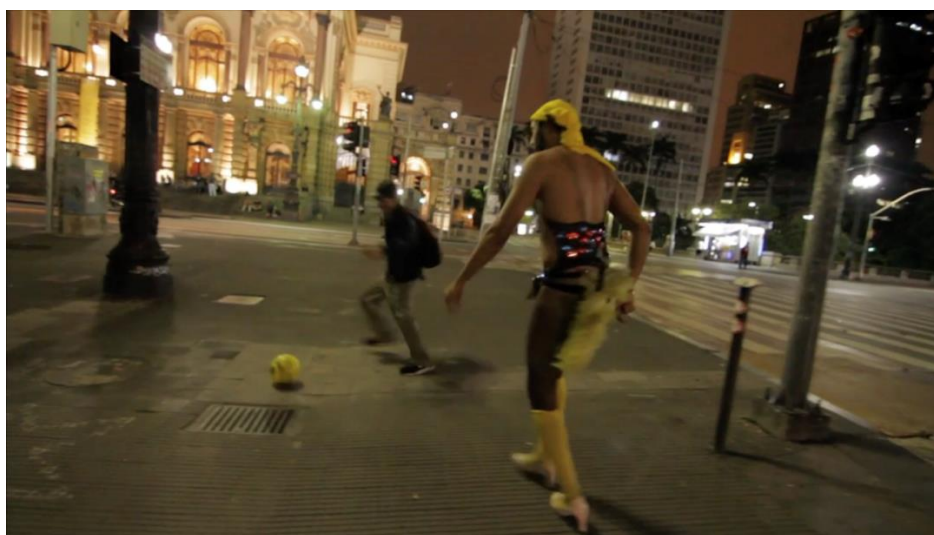
Foto 106 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Daniel, vestido de mulher, passa jogando bola. Continua a fazê-lo na rua. Lucienne toca flauta. Um homem passa, cheio de bichinhos de pelúcia. Mulheres-placa passam. Beto vai para a rua e para na faixa de pedestres, olhando para o céu.

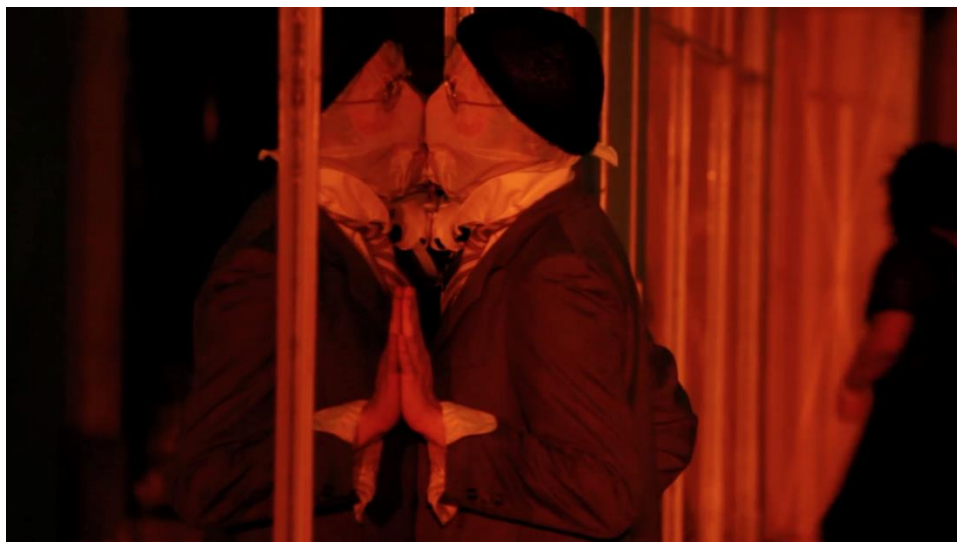
Foto 107 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Lucienne - Flauta II. Nicolas com o rosto coberto (e de óculos) beija a vitrine.

Foto 108 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Mulher-placa transita. Homem-placa transita. Olham-se. Encaram-se e começam a brigar. Rolam no chão até destruir todos os papéis.

Foto 109 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Alguém chuta os papéis para o canto. Pardal joga pó branco no chão, faz uma carreira no corredor inteiro e simula cheirar com um cone de trânsito. O chão está muito sujo. Uma

mulher parece varrer, mas está espalhando ainda mais a sujeira. Uma mulher passa, rodando uma bolsa no alto.

Foto 110 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0 (Mayra Azzi, 2014)



Fonte: Acervo do grupo

Fluxo II

Um homem com bichinho de pelúcia. Nicolas começa a escrever na vitrine. Uma mulher passa com sacolas. Lucienne com um golfinho de plástico nos braços. Na rua, uma mulher escreve, na faixa de pedestres, a palavra GAZA.

Foto 111 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Mawusi - Monga

Kátia - Motoqueiro se estatela na porta

Nicolas grita “Stop!”. Performers param como estátuas, Nicolas interage com eles. Faz parecer que está em outro tempo. Ele interage e interfere nas estátuas humanas.

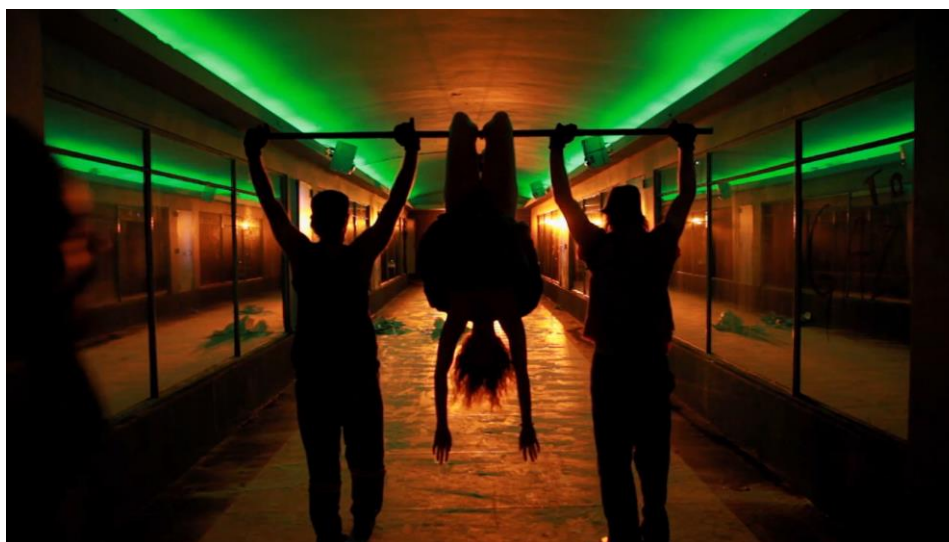
Foto 112 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Dois homens passam, segurando um ferro, com Lucienne suspensa pelas pernas. Beto vai seguindo, fazendo perguntas para Lucienne: “quando você é disciplinada?”, “quando você é estúpida?”

Foto 113 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Miriam vai girando a garrafa com fogo. Performers passam com garrafas que simulam coquetéis molotov/ tochas. Os performers encaram o público pelas vitrines. Alguns vão para a rua com as garrafas, correm entre carros e ônibus. Chove na cidade.

Foto 114 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Foto 115 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Lucienne e Beto: Plantinha + Bonequinhos

Foto 116 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0

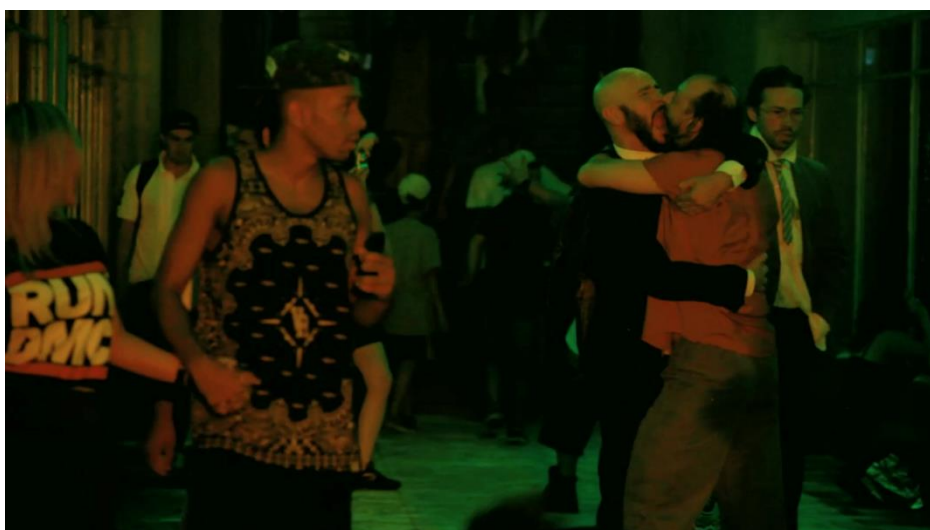


Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Fluxo III

Beto e Pardal / Executivos gritam dentro da boca um do outro

Foto 117 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Na rua, Beto está correndo. Encontra-se com Pardal; os dois se deitam na faixa de pedestres e gritam dentro da boca um do outro.

Foto 118 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

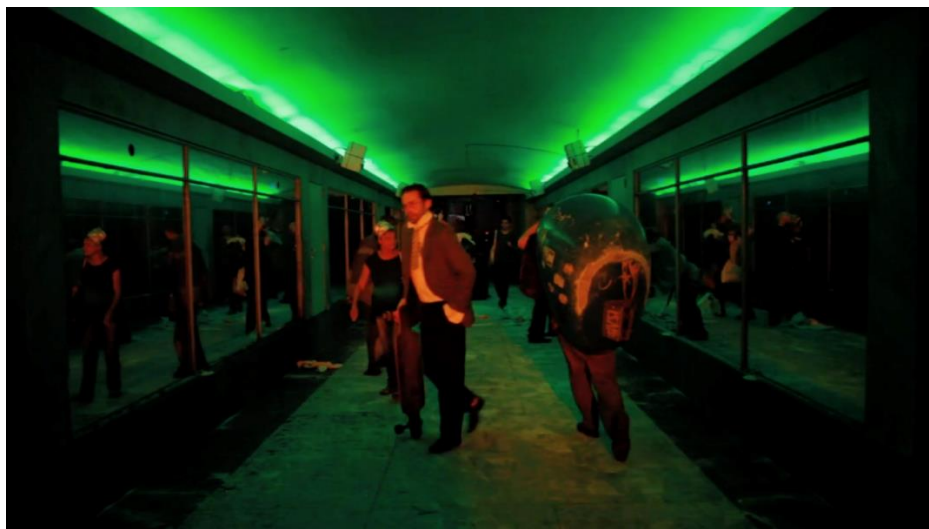
Mármora / bunda de fora

Miriam / pega papéis do chão

Nicolas, Kátia e Kuka passam tirando fotos

Pardal /orelhão

Foto 119 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Nicolas faz, de um skate, uma bengala. Beto passa, cansado. Transeuntes passam e acenam para a câmera. Ao fundo, uma performer corre. Beto surge, envolto por três lâmpadas fluorescentes. Atravessa a passarela.

Foto 120 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Blackout.

Os performers surgem xingando, protestando e gritando. Param e voltam a andar.

Foto 121 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

O homem do galão derruba a água, que estoura no chão. Para, pega o que sobrou do galão e sai abraçado aos restos. Enquanto isso, os performers passam, segurando chapéus. Miriam fala um trecho de um texto do Beckett, ninguém repara nela. Beto lança sobre sua cabeça copos de areia. Lucienne tira o microfone de Miriam. Música alta. Um homem vestido com galões de água, passa. Uma mulher passa, com carrinho de bebê.

Blackout.

Fase III – Acúmulo e turvamento

As luzes da vitrine acendem. Um performer está dentro da vitrine, com o público, simulando que está nadando: ele está de sunga, óculos de natação e touca.

Foto 122 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Fluxo I

Na passarela, um homem fuma, encarando o público pela vitrine. Os performers param, fumando, com velas nas mãos. Deixam as velas pelo espaço. O público continua passando. Performers parados no tempo do cigarro não olham para ninguém. Um performer joga um balde de água em Miriam, ela continua a fumar.

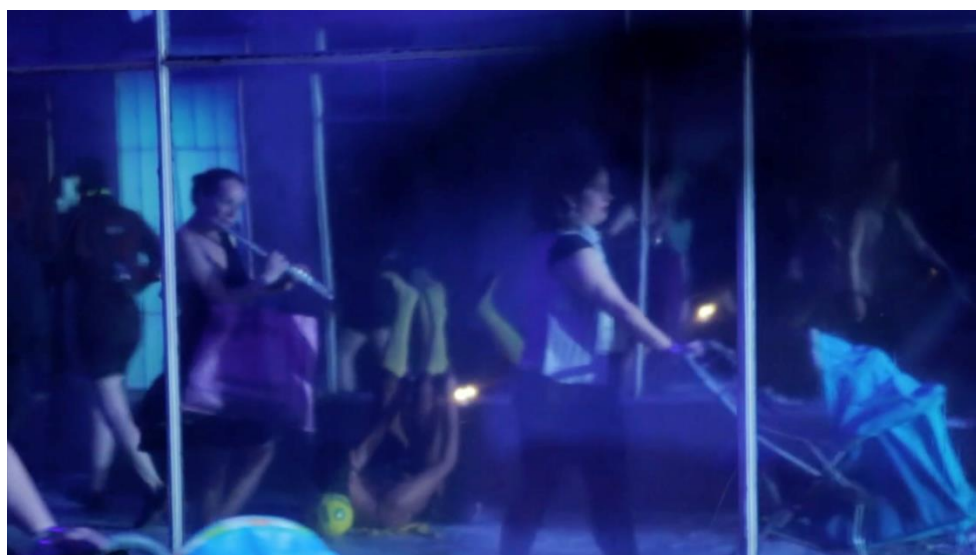
Foto 123 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Um homem se deita e faz, de uma bola, um travesseiro. Lucienne toca flauta. Uma performer passa com carrinho de bebê. Luzes de led nas mãos dos atores

Foto 124 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Foto 125 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo

Na rua, está Nicolas, com cones de trânsito envolvidos nos braços e uma fita de interdição que o liga ao corpo de Mawusi (que está enrolada pela fita).

Foto 126 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Isabela Neves beija um golfinho inflável na faixa de pedestres.

Foto 127 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Lucienne tenta reanimar o golfinho na passarela subterrânea. Beto sujo, sentado, imóvel, observa Lucienne trazer água e jogar no golfinho de plástico, tentando reanimá-lo. O público continua a passar. O dedetizador passa, jogando água nas vitrines.

Foto 128 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Um carregador derruba uma série de paralelepípedos. Caos é instaurado. Várias ações ao mesmo tempo: galões de água, público, performers, correria. Um homem para, com uma pedra, diante da vitrine para o público — e fica imóvel.

Foto 129 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Fluxo II

Voltam a andar e jogar objetos na passarela subterrânea. Galhos de árvore, pelúcia, golfinho, carrinho de bebê, dentre outros objetos. Uma performer de cadeira de rodas. Mais objetos, carrinho de feira, plantas, água, sabão nas vitrines, tudo ao mesmo tempo.

Foto 130 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Um ator escreve no vidro com espuma. O outro ator apaga.

Foto 131 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Foto 132 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Foto 133 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

Todos parados. Param diante da vitrine. No meio da passarela, a performer de cadeira de rodas. Os atores limpam uma parte do vidro e encaram o público. Blackout. As vitrines são abertas, o público começa a sair e ver o espaço completamente caótico e sujo.

Foto 134 - A Última Palavra é a Penúltima 2.0



Fonte: Acervo do grupo. Disponível em: <https://vimeo.com/182324692>

DESCRIÇÃO DA INTERVENÇÃO

Esta é a descrição da intervenção pelo ponto de vista da câmera, do registro de vídeo realizado pelo videomaker Fernando Lima. Portanto, saliento que os pontos de vista do público nas vitrines, do público transeunte ou dos telões instalados na rua resultariam em outras narrativas.

A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA 2.0

O público entra e é encaminhado para as vitrines; um total de cinquenta pessoas acomodadas. Blackout. As luzes das vitrines são acesas. O público vê um espelho; quem está do lado de fora consegue ver o desconforto das pessoas que passam a ser observadas. Outro blackout, as luzes vermelhas acendem. Um homem (Sérgio Siviero) passa com um galão de água. Lucienne Guedes atravessa, com sacolas, a passarela subterrânea da Xavier de Toledo. O público passa tímido entre os performers. Um homem se olha pelo espelho da vitrine. Tudo que os atores fazem na passarela subterrânea repetem na rua, atravessando, então, pela outra entrada. Um carteiro, uma secretária, um empresário se trombam. Uma mulher cheia de sacolas, um dedetizador passa correndo. Sérgio sobe a passarela com galão de água, Lucienne corre com sacolas na rua. É possível ver um telão que faz a transmissão ao vivo do que acontece na passarela subterrânea.

Na passarela subterrânea os transeuntes passam; uma criança com a mãe corre. Um homem corre. Nicolas e Sérgio atravessam a passarela, segurando o cabelo um do outro. Lucienne passa com mais sacolas. O público atravessa a passarela. Beto (Roberto Audio) carregando Miriam (Miriam Rinaldi) nos ombros. Outros performers passam, carregados nos ombros. Uma mulher parece perdida, olhando em volta. Mawusi Tulani passa, tentando ver o que tem atrás das vitrines. Sergio Siviero para no meio da passarela. O público continua a atravessar a passarela. Um homem no celular. Os performers se penduram em barras diante das vitrines até o tempo se suportarem seus pesos. Começam a cair um por um. Voltam a andar na passarela.

O público continua a atravessar a passarela subterrânea. Lucienne, Sergio Pardal, Sergio Siviero, Miriam Rinaldi passam, segurando placas de aluga-se e vende. O público passa; dentre eles, três amigos dando risada. Uma mulher corre. Blackout. As luzes das vitrines se acendem. Em uma vitrine está Sergio Pardal e começa a tirar a roupa ao lado do público e tomar banho de caneca. O público o observa, alguns fingem não ver, outros riem, e outros ficam sem graça. Na outra vitrine, Lucienne Guedes entra com uma barra de ferro, próxima ao público.

Passarela vazia. Lucienne corre. Sérgio passa de bicicleta com guarda-chuva e uma planta. Uma mulher passa com uma pilha de livros, um homem esbarra nela para derrubar todos os livros e segue. Uma mulher cheia de sacolas para, tenta ajudar e todas as sacolas caem em cima dos livros. O público continua a passar. Homens e mulheres-placa passam. Mawusi, de noiva, imóvel no meio da passarela. Ao fundo, Beto arrasta, pelos pés, um

carteiro. A noiva ainda imóvel. Um homem corre. A noiva ainda imóvel. Lucienne passa devagar. Uma mulher se pendura na vitrine. O público passa sem camisa. Lucienne cantando ópera. Noiva passa pela rua e retorna para a passarela subterrânea.

Performers se penduram nas vitrines. Lucienne atravessa a passarela, arrastando seis pessoas amarradas por uma corda com a força do seu abdômen. Um homem nu passa, deitado em cima de um skate, em câmera lenta. Passarela vazia. Uma festa começa; música alta, novamente performers e público se misturam; todos pulando e dançando freneticamente. Na rua, Beto está correndo. Encontra-se com Sergio Pardal. Os dois se deitam na faixa de pedestres e gritam dentro da boca um do outro. Na passarela, Miriam Rinaldi diz, ao microfone, um texto do Beckett, com a luz somente em seu rosto. O público continua a passar. Um rapaz da equipe passa com um bambolê de led colorido. Três rapazes (público) passam, sem graça. Sergio Siviero passa, segurando vários galões de água. Carteiro passa, arrastando duas mulheres pelo cabelo. Beto e Pardal se beijam. O público continua a passar.

Lucienne toca flauta. Um homem passa, cheio de bichinhos de pelúcia. Beto passa, com uma luz de led, e dança freneticamente. Mulheres-placa passam. Beto vai para a rua e para, na faixa de pedestres; olha para o céu. Um homem com o rosto coberto e de óculos beija a vitrine. Mulher-placa transita. Homem-placa transita. Olham-se. Encaram-se e começam a brigar. Rolam no chão, até destruírem todos os papéis. Alguém chuta os papéis para o canto. Sergio joga areia no chão, faz uma carreira no corredor inteiro e simula cheirar com um cone de trânsito.

O chão está muito sujo. Uma mulher parece varrer, mas está espalhando ainda mais a sujeira. Uma mulher passa, rodando uma bolsa no alto. Beto arrasta um galho de árvore imenso. Um performer jogando futebol na rua e um transeunte passam a jogar com ele. Um homem com bichinho de pelúcia. Nicolas começa a escrever na vitrine. Uma mulher passa com sacolas. Lucienne passa, com um golfinho de plástico nos braços. Na rua, uma mulher escreve na faixa de pedestres. Performers parados como estátuas, Nicolas interage com eles. Faz parecer que está em outro tempo. Ele interage e interfere nas estátuas humanas. Voltam a andar, transitar, fumar, correr. Nicolas faz, de um skate, uma bengala. Beto passa, cansado. Transeuntes passam e acenam para a câmera. Ao fundo, uma performer corre. Beto surge, envolto por três lâmpadas. Atravessa a passarela. Blackout. Os performers surgem xingando, protestando e gritando. Param e voltam a andar. Beto passa envolvido em uma lâmpada. O homem do galão derruba a água e estoura no chão. Para, pega o que sobrou do galão e sai abraçado aos restos. Enquanto isso, os performers passam, segurando chapéus. Miriam fala um trecho de um texto do Beckett, ninguém repara nela. Beto lança sobre sua cabeça copos de

areia. Lucienne tira o microfone de Miriam. Música alta. Um homem vestido com galões de água, uma mulher passa com carrinho de bebe.

Beto, com os pés atolados de areia, performers com ventiladores de mão coloridos. O público continua a passar na passarela, um homem vai para a rua segurando um ventilador, correndo. Na passarela subterrânea, um homem coloca as nádegas para fora e se exhibe. Um transeunte pula e comemora. Nicolas passa com um carrinho de feira, dois homens passam, segurando um ferro, com Lucienne suspensa pelas pernas. Beto vai seguindo, fazendo perguntas para Lucienne (“quando você é disciplinada?”, “quando você é estúpida?”). Performers passam com garrafas que simulam coquetéis molotov/tochas, Miriam vai girando a garrafa com fogo. Os performers encaram o público pelas vitrines. Alguns vão para a rua com as garrafas, correm entre carros e ônibus. Chove na cidade. Na passarela subterrânea, Miriam fala um texto. Blackout. Luzes da vitrine acendem, um performer está dentro da vitrine com o público, simulando que está nadando, ele está de sunga, óculos de natação e touca. Transeuntes passam e correm atrás de um dos performers. Um homem se deita e faz de uma bola um travesseiro. Lucienne toca flauta. Uma performer passa com carrinho de bebê. Luzes de led nas mãos dos atores. Na rua, Nicolas, com cones de trânsito envolvidos nos braços e uma fita de interdição que o liga ao corpo de Mawusi que está enrolada pela fita. Isabela Neves, beija um golfinho inflável na faixa de pedestres. Lucienne tenta reanimar o golfinho na passarela subterrânea. Beto sujo, sentado, imóvel, observa Lucienne a trazer água e jogar no golfinho de plástico, tentando reanimá-lo. O público continua a passar. O dedetizador passa, jogando água nas vitrines. Um carregador derruba uma série de pacotes.

Caos é instaurado. Várias ações ao mesmo tempo, galões de água, público, performers, correria. Um homem para, diante da vitrine, com uma pedra — e fica imóvel. Voltam a andar e a jogar objetos na passarela subterrânea. Galhos de árvore, pelúcia, golfinho, carrinho de bebê, dentre outros objetos. Uma performer de cadeira de rodas. Mais objetos, carrinho de feira, plantas, água, sabão nas vitrines; tudo ao mesmo tempo. Nicolas grita, em francês. Param diante da vitrine. No meio da passarela, a performer de cadeira de rodas. Os atores limpam uma parte do vidro e encaram o público. Blackout. As vitrines são abertas, o público começa a sair e ver o espaço completamente caótico e sujo.

Chegada de cinco atores performers

Somente após duas semanas em cartaz, entraram os novos atores performers que fariam parte do coro. Tínhamos pouco tempo de ensaio para realizar a intervenção e estávamos imersos no processo, resolvendo situações urgentes.

Depois do trabalho finalizado, apesar do público também passar performando, percebíamos que havia um buraco intransponível no fluxo, que era o de mais pessoas com seus pontos de vistas, performando, a partir do esgotamento.

Eles foram chegando aos poucos, durante a temporada, mais especificamente entre a segunda e terceira semanas. Nosso procedimento foi apresentar o trabalho teórico para cada um, convidá-los para assistir à intervenção e, depois, pedir que eles criassem, a partir das perguntas feitas durante o processo de construção da intervenção.

A diferença desse procedimento era que eles nos apresentariam suas ações performativas durante a apresentação; não conseguiríamos fazer o processo durante o dia. E era muito interessante como eles criavam no caos, pois, durante a apresentação, as fronteiras eram borradas — não dava para distinguir quem era ator performer ou público performer.

Percebíamos que alguns criavam a partir da representação. Então, conversávamos sobre a apresentação. Entro em diálogo com Pavis (2017, p. 274):

o estilo presentational da encenação pesquisa efeitos de teatralidade, longe de toda imitação exata da realidade. A realidade é distorcida, abstrata, tratada com exagero e até com excesso. (...) É também a Apresentação de si, no sentido de Goffman; uma referência à própria identidade.

Transcrevi a resposta à pergunta que fiz ao ator performer Heitor Valin, que integrou a intervenção nessas condições.

Oi, Lili. Tudo tranquilo e você? Desculpa a demora para responder. Estava em um retiro de meditação e não tinha acesso ao celular. Posso dar minha contribuição sim, será um prazer.

Pelo que me recordo, eu comecei a participar da peça na segunda ou terceira semana após a reestrea. Naquela ocasião, eu era aluno do Núcleo Experimental do Sesi e a Miriam Rinaldi me fez o convite.

Lembro com carinho o acolhimento que recebi quando cheguei. Tanto dos atores, quanto da equipe técnica. A primeira recomendação que recebi foi: “Faça, sinta o trabalho e tente encontrar uma figura que contribua para a obra, estamos falando sobre o esgotamento social”. Demorei algumas sessões até encontrar a figura do carteiro. Quando o fiz, passei a me preocupar com outras delicadezas, fui propondo algumas ações com alguns atores, nada que compromettesse a estrutura já criada. Algumas ações deram certo, outras não, o importante foi tentar e testar em processo. Esse foi um ponto que me chamou a atenção nesse trabalho, ele nunca se acomodava, estava sempre pulsando em novas descobertas sobre o tema em questão.

A impressão que tive é, que tanto você, quanto o Tó — quando esteve conosco — tinham um olhar muito apurado sobre o todo, um cuidado a cada

detalhe, do começo ao fim, sempre em busca de potencialidades. Uma ocasião, enquanto eu realizava uma ação na rua, você notou que eu estava expressando um sentimento de sofrimento. Logo após a nossa primeira sessão, você veio conversar comigo, e com muito cuidado, disse: “Heitor, eu notei que você está expressando dor, sofrimento, mas nosso trabalho não tem dor, drama, ele fala sobre o esvaziamento disso, e de como o esgotamento social destrói os nossos sentidos...”. Naquele momento, através do dispositivo que você estava me dando, eu pude compreender mais profundamente para onde estávamos indo, e me abriu um entendimento de um novo caminho do fazer.

Esse processo foi muito especial para mim. Toda vez que [me] recordo dele, sinto uma sensação boa. O rigor, o cuidado, a entrega que vocês têm é algo raro, e inevitavelmente se reflete nos trabalhos. Me sinto grato de ter participado desse processo, com certeza eu entrei uma pessoa e saí outra. Fui contaminado pela experiência de vocês e vou levar isso adiante comigo. Parabéns pela sua pesquisa, com certeza ela há de contribuir para as novas gerações que virão, o teatro agradece. Espero que esse breve relato ajude em algo, escrevê-lo me fez lembrar momentos bons.

Beijos, Lili. Até a próxima!

Quando eles chegaram, o registro fotográfico já tinha acontecido, então não tenho fotos das intervenções feitas por eles; mas, em vídeo, conseguimos registrá-las.

Quando refizermos a intervenção, faz-se necessário que todos os atores performers estejam desde o início, para melhor aproveitamento do trabalho de todos. Percebo também a necessidade de, durante os período de criação, o público faça parte, mesmo que como transeuntes ou público performer. Precisariamos criar condições para isso, pois, durante as apresentações, há um convite implícito. Precisaremos criar estratégias para que eles cheguem.

Conclusão

Percebo com essa pesquisa que as civilizações e seus tempos históricos desencadearam um corpo que se distancia cada vez mais da origem do desejo de ser. Um corpo amputado — ou autoamputado. Um corpo submetido, cansado de obedecer, que até então fez o possível para ser aceito, como nos disse Deleuze e Guattari (2012, p. 13), em *Mil Platôs*: “Corpos esvaziados em lugar de plenos. O que aconteceu? Você agiu com prudência necessária? Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação: injeções de prudência”.

Assim como os arqueólogos podem decodificar costumes e práticas humanas na pré-história, a partir da arte rupestre, minha proposta de observar e traduzir poeticamente as cicatrizes deixadas na carne através dos tempos objetiva (des)domesticar os corpos, despertando-os de sua condição de anestesia. Pode ser para isso que, em meu trabalho, é preciso esgotar o corpo de qualquer possibilidade e começar a dançar nossa própria música. Criar um corpo devir.

Christian Ingo Lenz Dunker, em seu livro *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros* (2015), discorre sobre o Brasil cercado por muros fixos e simbólicos. Tal situação teria começado em 1970, com a construção de condomínios, depois do golpe militar de 1968, onde tudo passou a ser uma questão de segurança nacional. As pessoas precisavam estar entre muros, com seus iguais, para se sentirem seguras, reconhecendo facilmente a identidade de cada vizinho e vivendo em consenso. O professor Franklin Leopoldo e Silva, por sua vez, discorre sobre a diferença e a identidade. A identidade sempre foi tratada com supremacia, na construção da humanidade, pois nos confere uma certa concepção estável das coisas e dos fatos. Ou seja, esperamos que a situação sempre permaneça a mesma ou que a mudança seja sutil — mas, principalmente, que o novo não prejudique o já estabelecido.

Esse princípio é estudado desde a filosofia antiga; já em Aristóteles nós temos esse modelo de pensar. Gilles Deleuze procurou estudar a relação entre a diferença e a repetição, para mostrar a realidade da diferença e o caráter construído da repetição. Ou seja, a repetição viria mais daquilo que temos necessidade de ver do que daquilo que realmente poderíamos ver (se enxergássemos o mundo sem a intermediação dos organismos ou órgãos de poder que balizam nossas relações, e que nos querem dóceis). O dissenso que procuramos esconder (ou até amputamos de nós mesmos), para cabermos em construções edificadas por outros, é

primordial para nossa (re)existência. É o dissenso a chave que abre a porta para a nossa subjetividade aparecer, num mundo que nos quer objetificado.

O que se produziu foi uma cidade-cenário para corpos coadjuvantes que se sonham atores principais e alimentam a indústria farmacêutica com seus delírios de uma estrutura física simulacro. O que vivenciamos são corpos anoréxicos, desfilando na “cidade Top Model”.

Peter Pál Pelbart, no artigo “Vida Nua, Vida Besta, Uma Vida” diz que

ao reduzir a existência ao seu mínimo biológico, o biopoder contemporâneo nos transforma em meros sobreviventes [...] o poder tomou de assalto a vida. Isto é, ele penetrou todas as esferas da existência e as mobilizou inteiramente, pondo-as para trabalhar. Desde os bens, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade, tudo isso foi violado, invadido, colonizado, quando não diretamente expropriado pelos poderes. (PELBART, 2003, p.1)

No início da civilização, na colonização do Brasil, os indígenas trocavam ouro por espelhos. No contemporâneo, trocamos experimentação/movimento por contemplação/inércia.

Paola Berenstein Jacques (2009), em seu artigo *Notas sobre espaço público e imagens da cidade*, escreve a respeito da mercantilização espetacular da cidade, balizada pela mediatização, e o quanto esse processo fez o pensamento hegemônico ficar extremamente consensual, pois os processos urbanos (que outrora dependiam das suas geopolíticas para se constituírem cada um em sua cidade, ou país, com diferentes culturas a serem descobertas por seus turistas e vivenciadas por seus habitantes), com o advento do “modelo Barcelona” de cidade, os espaços urbanos são pensados para que o turista vivencie a cidade e onde o excesso de controle e higienização produza corpos anestesiados e pacificados, “corpos apolíticos”, como escreve Rancière (1996, p. 105): “o consenso pressupõe, portanto, é, [...] em suma, o desaparecimento da política”.

Esse modelo Barcelona foi exportado, principalmente, para América Latina. Vieram para cá especialistas espanhóis para implementar a disneylandização da cidade, que representa grandes marcas mundiais, museificação, shoppinização, uma cidade-corpo com “cirurgias plásticas”, no intuito de cobrirem as cicatrizes deixadas pela disparidade salarial, a construção do analfabetismo funcional, o descaso com a saúde pública, o tempo incalculável perdido no transporte público precarizado. Sobre o tempo de deslocamento, aliás, pode-se sublinhar que, se estivéssemos na Europa, daria para atravessar alguns países, pois se leva três ou quatro horas na travessia do “Oceano Atlântico”, entre a cidade globalizada, ou casa grande, e a periferia/senzala. Uma travessia da periferia para o centro, a fim de produzir e de fazer a

manutenção no corpo desta cidade asséptica, vigiada por um sistema de segurança próprio de presídios.

Christian Dunker (2015), em seu livro *Mal-estar, sofrimento e sintoma*, aponta para a nossa alma ansiosa em nos inserir num sistema capitalista que, por sua vez, nos quer sempre à margem. A imagem que representa este estado é a de uma espiga de milho amarrada na testa do burro, a uma pequena distância, para garantir a ilusão de êxito a qualquer instante, mas sempre a um passo do seu intento.

No Vertigem, um procedimento de trabalho é o depoimento pessoal. Não se trata da vivência do participante, mas de como ele foi atravessado pelo ocorrido, mesmo como testemunha. No meu processo de criação, tal procedimento é a pedra angular, pois acredito que se, fomos despedaçados durante nossa existência, é fulcral pegar cada pedaço que outrora fazia parte do todo e, cuidadosamente, deixá-lo se expressar. Preciso sentir o cheiro da nossa carne apodrecida e traduzi-la artisticamente, como um ato estético e político, pois fomos silenciados também pela nossa vergonha de sermos o que somos. Eu me constituo de minhas amputações; não quero mais escondê-las para ser aceita, mas expô-las em praça pública; talvez assim contamine outros a se desnudarem da couraça imposta pelos poderes constituídos desde sempre. É de suma importância “se abrir à violência das feridas mais sutis e que aumentam a potência da vida”. (LAPOUJADE, 2002, p.88-89)

Durante dois meses, Peter Pál Pelbart nos apresentou o conceito de esgotado, do Gilles Deleuze, e a pergunta central que passou a flunar pela minha cabeça, durante muito tempo, foi: “O que te esgota, na cidade de São Paulo?”.

Essa pergunta foi o disparador para a construção de *A Última Palavra é a Penúltima*.

Quando se retira a seriedade da autoconservação, da fortificação do corpo, ou seja, da vida, quando se faz da anemia um ideal, do desprezo ao corpo a “salvação da alma”, que é isto, senão uma receita de *décadencè*? — A perda de centro de gravidade, a resistência aos instintos naturais, em uma palavra, a “ausência de si” — a isto se chamou de moral até agora... Com Aurora iniciei a luta contra a moral da renúncia de si. (NIETZSCHE, 2000, p. 80)

Em nosso tempo, a domesticação do corpo se dá em sítios que, a princípio, são incompatíveis, como a igreja evangélica (em ascensão) e a sociedade de consumo midiaticizada, onde o “show da fé” é televisionado e os estúdios da Universal batem recordes de audiência. Explorando, em seus programas diurnos, o medo e a barbárie, pela violência urbana nas periferias, são sucedidos, nos programas noturnos e madrugada adentro, pelo discurso de positividade em Deus e pela oferta dos dízimos milionários (em troca de prosperidade terrena), capitaneados pelos pastores. Em contrapartida, a bancada evangélica na

Câmara dos Deputados faz leis em benefício próprio, reafirmando a moral e os bons costumes — e a violência autorizada pelo Estado a corpos dissidentes.

Nossos corpos purificados, higienizados, retirados do sentir, do arrepiar, do pulsar e do toque são estimulados a se protegerem uns dos outros. É como se tomássemos morfina em doses homeopáticas, anestesiados. É como se fôssemos capazes de usar uma “camisinha” de vidro transparente, invisível, inodora, que amortecesse os nossos desejos, para que nossos órgãos apenas respondessem à sobrevivência.

Incapazes de notar que vivemos num tubo de ensaio, servindo de objeto de estudo para o capital, temos a ilusão de que os buracos causados pela ausência de nosso próprio existir, como sujeitos, está sendo preenchido. O capital nos oferece a cidade Disneylândia, com grandes oportunidades de diversão, prazer imediato e fugaz, mas que apenas satisfaz anseios criados por propagandas midiáticas para o consumo. É uma ilusão.

As práticas de intervenção urbana propõem-se a extrapolar a experimentação estética, numa união entre arte e vida, e se colocam de forma crítica na sociedade.

A concepção artística de *A Última Palavra é a Penúltima 2.0* transforma a cidade em um espaço ficcional. Depois da intervenção e durante as apresentações, aquele lugar não é mais a passarela da rua Xavier de Toledo. A noção de interrupção, no caso teatral, significaria exatamente a inviabilização das noções de discurso e representação, pois ambos prescindem de um encadeamento mínimo, seja de ideias, de análises, ou até mesmo de imagens. A interrupção pode ser causada, por exemplo, pela quebra desse fluxo cotidiano da vida pela contaminação artística, pela explosão de potência gerada.

A intervenção urbana apresentaria, portanto, essa potencialidade, por seu alargamento, num aumento “superabundante” dos próprios elementos do discurso e da representação até o ponto em que se desintegram. O artista, diante da cidade, parte de sua condição de estrangeiro e do impacto que a metrópole provoca em seu corpo para buscar chaves na arte e, assim, tentar decodificar os enigmas que o urbano oferece.

Essa pesquisa abre o desejo de me aprofundar ainda mais na pergunta feita pela Eleonora Fabião, na ocasião em que trabalhei com ela: “O que pode um corpo?”.

Podemos considerar que o ritmo do corpo é uma dança. Enquanto escrevo, as únicas partes do meu corpo que se movem são os dedos, punhos, olhos e um leve mexer da cabeça para baixo (para olhar as teclas) e para frente (para ler o que escrevo). Mas, ainda assim, com meu corpo quase imóvel, meu coração dá o ritmo da música executada, e esse tom varia conforme meus sentimentos se alteram. As minhas veias carregam um fluxo contínuo de sangue, pulsam; meus pulmões enchem e esvaziam conforme o ar é sugado ou expulso pelas

minhas vias aéreas. Cada órgão emite um som peculiar, mas, como o ouvimos diuturnamente, ele já é inaudível para mim. O que pode um corpo? Para sabermos essa resposta será preciso colocá-lo em experiência, ouvir sua melodia e dançar em seu ritmo.

Referências

ABREU, L. A. **Teatro da Vertigem, Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

AGÊNCIA CÂMARA DE NOTÍCIAS. **Movimento black bloc surgiu nos anos 1980 na Alemanha**. Reportagem: José Carlos Oliveira e Edição: Newton Araújo. (23/10/2013). Disponível em: < <https://www.camara.leg.br/noticias/418846-movimento-black-bloc-surgiu-nos-anos-1980-na-alemanha/>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

AMORIM, I. S. Rizoma potência conceitual à biblioteconomia e ciência da informação. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 76-104, jan./jul. 2020. <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2020v16n1p76>. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2020v16n1p76>>. Acesso em 12 fev. 2023.

ARAÚJO, A. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Revista Sala Preta**, [S.l.], v.6, p. 127-133, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>>. Acesso em 10 jan. 2023.

ARAÚJO, A.V.N. Deleuze e Kant: a experiência estética e a gênese do pensamento. **Perspectiva Filosófica**, [S.l.], v. 44, n. 1, ago. 2017. ISSN 2357-9986. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230362/24521>>. Acesso em: 06 fev. 2023. doi: <<https://doi.org/10.51359/2357-9986.2017.230362>>.

ARAÚJO, M. A. Poética de Aristóteles e as humanidades digitais: Da análise dos clássicos à criação de algoritmos. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 12, n. 22, p. 107-131, jan-jun/2018. Disponível em: < <http://revistavisocom.br/articleview/277>>. Acesso em: 18 out. 2021

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARBOSA, M. R.; MATOS, P. M.; COSTA, M. E. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. **Psicologia & Sociedade**, 23(1), p. 24-34, 2011.

BAUDRILLARD, J. **O espelho da produção**. Braga: Edições Espaço, 1976.

BECKETT, S. **O Inominável**. Tradução: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

BERARDI, F. **Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem**. Tradução: Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu, 2020.

BERENSTEIN, P.J. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. In: **Revista Arqutextos**. São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/10.110/41>>. Acesso em: 9 dez. 2022.

BERNAL, Óscar C. Atuar "de verdade". a confissão como estratégia cênica. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 13, p. 099-111, 2018. DOI: 10.5965/1414573102132009099. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102132009099>>. Acesso em: 8 fev. 2023.

BIÃO, A. (Org.) **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000.

BODINSON, S.; CANNON, K. Pope. L.: The artist revisits the site of his iconic crawl. *In*: MoMA MAGAZINE. New York, 15 jan. 2020. Disponível em: <<https://www.moma.org/magazine/articles/220>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROOK, P. **L'espace vide: écrits sur le théâtre**. Paris: Seuil, 1977.

CAMPOS, C.L.J. Lugares da experiência na cena performativa recente: uma problematização acerca do espectador e seu exercício crítico de leitura/produção. **Revista Aspás**, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 62-72, 2016. DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v6i1p62-72. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/113287>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

CAMPOS BAPTISTA, F.L. Beckett com Deleuze: tecituras possíveis do esgotamento. **Em Tese**, [S.l.], v. 21, n. 2, p. 113-123, jan. 2016. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/9495>>. Acesso em: 08 fev. 2023. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.21.2.113-123>.

CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARLOS, A. F. A. **A Cidade**. São Paulo: Contexto, 2015.

CARREIRA, A. **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

CHAUÍ, M.S. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHUL HAN, B. **A sociedade do cansaço**. São Paulo: Editora Vozes, 2021.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. Coleção Debates. São Paulo: Perspectivas, 2007.

CORCOBADO, M. A. Trânsito de São Paulo está na lista dos cinco maiores congestionamentos da história. **El País**, 08 maio 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/05/08/internacional/1494262753_775936.html?outputTy pe=ampros>. Acesso em: 08 fev. 2023.

DARLEY, F.L.; ARONSON, A.E.; BROWN, J.R. Apraxia para el habla: deficiencia em la programación motora del habla. *In*: DARLEY, F.L.; ARONSON, A.E.; BROWN, J.R. **Alteraciones motrices del habla**. Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana, 1978.

DELEUZE, G. O esgotado. *In*: DELEUZE, G. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Tradução: Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____. O ato de criação (1987). Tradução da palestra: José Marcos Macedo. Folha de S. Paulo, São Paulo, 27 jun. 1999.

_____. **Foucault**. Tradução: C. Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Crítica e Clínica**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. Que és un dispositivo? *In*: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Deleuze e Guattari: Kafka por uma literatura menor**. Tradução: Cintia Vieira da Silva. 1 ed.; 5. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.3. 2. ed. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs: Vol 1**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs: Vol 3**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, G; PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DESGRANGES, F. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec, 2015.

DUNKER, C. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

EISENSTEIN, S. **The film sense**. Florida: Hancourt, Brace & Comp., 1942.

EYMERICH, N. **Manual dos Inquisidores**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; Brasília: Fundação Universidade de Brasília, 1993.

FABIÃO, E. **O corpo-em-experiência**. São Paulo: Revista Lume, 2013.

_____. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta. Revista de Artes Cênicas**. PPGAC/ECA/USP, São Paulo, n.8, p.235-246, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>.

FEDERICI, S. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva**. Tradução: Coletivo Sycorax. 1. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FÉRAL, J. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 191-210, 2008.

_____. Performance and Theatricality: the subject demystified. In: **Mimesis, Masochism & Mime**. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought. Timothy Murray, Michigan Press, 1997.

FERNANDES, S. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRER, M.C. Dramaturgia do esgotamento: estudo genético d'A Última Palavra É a Penúltima 2.0, do Teatro da Vertigem. *Sinais de Cena [S.l.]*, II, n. 2, p. 67-78, 2017. DOI: 10.51427/cet.sdc.2017.0007. Disponível em: <<https://revistas.rcaap.pt/sdc/article/view/17139>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

FOLHA DE S.PAULO. **400 km de congestionamento em dia de jogo do Brasil**. São Paulo, 05 dez. 2022. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/12/sao-paulo-volta-a-ter-mais-de-400-km-de-congestionamento-em-dia-de-jogo-do-brasil.shtml>>. Acesso em 08 fev. 2023.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

G1. **Número de acidentes com vítimas aumenta 12% em SP em 2021, aponta levantamento do Infosiga**. São Paulo, 21 jan. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/01/21/numero-de-acidentes-de-transito-aumenta-12percent-em-sp-em-2021-aponta-levantamento-do-infosiga.ghtml>>. Acesso em 08 fev. 2023.

GLUSBERG, J. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOMES, D. S. M. O. **O Tribunal do Santo Ofício espanhol: Continuidades e inovações nas práticas processuais (Sécs. XIV-XVI)**. 2009. 122 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

HENZ, A. **Estética do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2012. 160 p. (Coleção Cartografias).

_____. Formação como deformação: esgotamento entre Nietzsche e Deleuze. **Revista Mal-estar e Subjetividade**. Fortaleza, v.9, n.1, p. 135-159, 30 mar. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 jan. 2023.

_____. **Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2005.

HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. Cidade-corpo. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54-77, 2016. DOI: 10.35699/2316-770X.2013.2674. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2674>>. Acesso em: 8 fev. 2023.

JACQUES, P. B. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. **Revista Arquitectos**. São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/10.110/41>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

JACQUES, P. B. (org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOOLHAAS, R. **Três textos sobre a cidade**. Amadora, Portugal: Ed. Gustavo Gili, s/d.

KWON, M. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Boston: The MIT Press, 2004.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

_____. O corpo que não aguenta mais. *In*: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio. **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Tradução: Tiago Themudo. Rio de Janeiro, 2002.

LARROSA, J. **Tremores** – Escritos sobre a experiência, São Paulo: Autêntica, 2014.

LE GOFF, J.; TRUONG, N. **Uma história do corpo na Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Record, 2006.

LEHMANN, H.T. **Teatro pós-dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, M.D.T. (Orgs). **Gênero expandido**: performances e contrassexualidades. São Paulo: Annablume, 2018.

LOUIS, M. **Dentro da dança**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

MARTINS, M.A.B. Coralidades performativas e Subversão de cis-heteronormatividade: teatro e performance na expansão de gênero, sexualidade e afetividade. *In*: LEAL, D.;

MÉGEVAND, M. Coralidades. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 37-39, set. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/download/1414573101202013037/2763>>. Acesso em: 23 maio 2019.

MENDES, J.G. Entre a ambiguidade e o choque: o espectador desestabilizado nos teatros do real. *In*: VIII CONGRESSO DA ABRACE, 2014. **Resumos: [...]**. Belo Horizonte: UFMG, 2014. Disponível em: <<http://portalabrace.org/viiicongresso/resumos/jornada/GUIMARAES%20Julia.pdf>>. Acesso em: 19 maio 2019.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. 3 ed., Lisboa: Instituto PIAGET, 2001.

NICOLETE, A. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgício. **Revista Sala Preta**, São Paulo, 2002, n. 2, p. 324.

NIETZSCHE, F. **O anticristo**. Tradução: C. e A. Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2014.

OLIVEIRA, F. B. de. Desmortificar o corpo: Deleuze leitor de Espinosa. *In*: COLUNAS TORTAS. [S.l.], 17 fev. 2017. Disponível em: <<https://colunastortas.com.br/desmortificar-o-corpo/>>. Acesso em: 27 maio 2019.

PAVIS, P. A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas. Tradução: Nanci Fernandes. - São Paulo: Perspectiva, 2019.

PELBART, P. **Vida e morte em contexto de dominação biopolítica**. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (USP), 2008. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/midiateca/foto/eventos-2008/morte-e-vida-em-contexto-de-dominacao-biopolitica-03-de-outubro-de-2008?searchterm=vida+e+morte+em+contexto+de+domina%C3%A7%C3%A3o+biopolitica>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

_____. Vida nua, vida besta, uma vida. In: PELBART, P. **Vida Capital: Ensaio de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

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

_____. **O desentendimento, política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RINALDI, M. **O ator do Teatro da Vertigem: o processo de criação de Apocalipse 1, 11**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROLNIK, S. Despachos no Museu: Sabe-se lá o que vai acontecer... **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo: Fundação Seade, v.15, n.3, jul. 2001. <<https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000300002>>.

_____. Deleuze, esquizoanalista. In: "Dossiê Cult: Gilles Deleuze. Um dia o século será deleuziano". **Revista Cult**, n.108, ano9, p. 50-53. São Paulo, 14 nov. 2006. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/deleuze-esquizoanalista/>>. Acesso em 12 fev. 2023.

SAIMAN, E. Antropologia de uma imagem “sem importância”. **Ilha: Revista de Antropologia**. Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 47-64, jul. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15241/15357>>. Acesso em: 04 jun. 2019.

SANTO AGOSTINHO. **Confissões de Santo Agostinho**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2017.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: espaço e tempo; razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SENNET, R. **Carne e Pedra**. Tradução: Marcos Arão Reis. 3a. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SIDMAN, M. Coerção e suas implicações. Tradução: Maria Amália P. A. Andery e Tereza Maria A. P. Sério. Campinas: Editorial Psy, 1995.

SILVA, B.; VELARDI, M. Se compreender, refletir e não pedir autorização para (re)existir: trilhas de uma pesquisa radicalmente qualitativa. 2018, Florianópolis. **Anais do V Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos: Pesquisa Qualitativa na Educação e nas Ciências Em Debate**. Florianópolis: SiPeq, maio-jun 2018. Disponível em: <<https://sepeq.org.br/eventos/vsipeq/documentos/39276200843/11>>. Acesso em: 11 fev. 2023.

SZONDI, P. Teoria do Drama Moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VELOSO, Verônica. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais e performativas no contexto urbano. 1 ed. Curitiba: Appris, 2021.

ZOURABICHVILI, F. **O Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ANEXO A — *Apocalipse 1,11*

Local: Presídio Hipódromo – São Paulo

Temporada: 14 de Janeiro de 2000 a 30 de Abril de 2000

No segundo semestre de 1998 o Teatro da Vertigem deu início a seu próximo projeto: a criação a partir do texto bíblico *O Apocalipse de São João*. O final de milênio parecia indicar o fim dos tempos e o início de uma nova era, o terror da aniquilação total e a utopia de uma nova civilização. Daí o interesse em investigar essa zona de tensão, em que atos terroristas, crimes em massa, guerras étnicas estão na ordem do dia. A violência gratuita lança o grupo na região do absolutamente incompreensível e do confronto com a questão do Mal. A crença no fim dos tempos parece dizer respeito não apenas à ansiedade provocada por uma data no calendário, mas à nossa própria condição individual. À percepção subjetiva da passagem do tempo, do envelhecimento e da morte que cada um de nós vivencia, mistura-se um sentimento coletivo, uma consciência universal sobre o confronto com a transitoriedade. Um final de milênio parece nada mais fazer do que intensificar e ampliar estas percepções, quando o Teatro da Vertigem entra em choque turbulento com o imaginário da prisão.

FICHA TÉCNICA:

Atores: Joelson Medeiros, Kleber Vallim, Luciana Schwinden, Luis Miranda, Mariana Lima, Miriam Rinaldi, Roberto Audio, Sergio Siviero, Vanderlei Bernardino; **Participação especial:** Aline Arantes, Amanda Viana, Wagner Viana; **Elenco convidado:** Alexandre Russin, Eduardo Avelino, Marçal Costa, Pedro Vieira e Tales Vinicius; **Cenografia:** Marcos Pedroso; **Direção musical e trilha sonora:** Laércio Resende; **Figurinos:** Fábio Namatame; **Desenho de luz:** Guilherme Bonfanti; **Dramaturgia:** Fernando Bonassi; **Concepção e direção Geral:** Antônio Araújo; **Criação:** Teatro da Vertigem; **Direção de cena e administração:** Eliana Monteiro; **Projeto acústico:** Kako Guirado - Usina Sonora; **Operação de som:** Claudio Gutierrez, Luciano Jesus Mendes; **Operação de luz e assistência:** Fernanda Carvalho, Luciana Facchini, Claudio Gutierrez; **Contra-regra:** Zan Martins, Stella Marini; **Bilheteria:** Cláudia Veloso; **Limpeza:** Edson Ribeiro dos Santos; **Assistente de Direção:** Marcos Bulhões; **Assistência de Direção de Cena:** Stella Marini, Verenna Gorostiaga; **Dramaturgismo:** Lucienne Guedes; **Estagiários de Direção:** André Bortolanza, Gláucia Felipe, Sylvania Barbosa, Simone Shuba, Stella Marini, Verenna Gorostiaga, Péricles Raggio.; **Preparação Corporal:** Ariela Goldmann (Luta Cênica); Cláudia Wonder (Assistência de travestismo); Sergio Resende (Mestre Jô Azer – Kempô); Poloca e Janja (Capoeira de Angola); Simone Shuba (Meditação Rajneesh); **Preparação Vocal:** Mônica Montenegro; **Cenotécnico:** Vinicius Simões; **Assistência de Cenografia:** Frank Dezeuxis; **Fotografia:** Claudia Calabi, Claudia Garcia, João Wainer, Lenise Pinheiro, Luciana Facchini, Marisa Bentivegna, Renato Chaui.; **Foto do Cartaz:** Claudia Calabi; **Documentação em vídeo:** Berenice Haddad Aguerre, Enrique Dias; **Logomarca:** Márcia David; **Projeto Gráfico:** Luciana Facchini; **Produção executiva:** Paulo Farias e Roberta Koyama; **Assessoria de imprensa:** Canal Aberto - Márcia Marques; **Direção de produção:** Fernanda Signorini ; **Produção de Viagem:** Marcos Moraes; **Colaboração no projeto:** Celso Cruz - dramaturgismo (primeiro workshop); Débora Serrecielo - atriz (primeira fase); Gilles Chaising - produção (primeira fase); **Realização:** Teatro da Vertigem, Sociedade Pró Projeto Teatral Dano Brasileiro.

PRÊMIOS *APOCALIPSE 1,11*: Prêmio Shell melhor diretor: Antônio Araújo; Prêmio Shell melhor iluminação: Guilherme Bonfanti; Prêmio Shell na categoria especial ao Teatro da Vertigem pela pesquisa de linguagem cênica e dramaturgica.

FESTIVAIS INTERNACIONAIS:

Encontros Acarte 2000 – Lisboa (Portugal)
Temporada: 27/09/2000 a 07/10/2000

ANEXO B — *A Última Palavra é a Penúltima*

Local: Passagem da Xavier de Toledo

Temporada: 12/04/2008 a 15/04/2008

Ao convidar para uma criação colaborativa as companhias ZIKZIRA (BH/MG - Londres/Inglaterra) e o grupo LOT (Lima - Peru), o Teatro da Vertigem propõe um intercâmbio cultural. Interessadas na exploração do espaço público, as três companhias apresentam uma intervenção cênico-urbana que ocupa uma galeria subterrânea no centro da cidade de São Paulo. A partir de um texto filosófico, "O Esgotado", de Gilles Deleuze, o grupo abre a perspectiva de investigação do universo interpretativo e se apropria da criação a partir da "experiência" do corpo do ator e do estudo sobre os conceitos da performance.

FICHA TÉCNICA:

Intervenção Cênica a partir de "O Esgotado" de Gilles Deleuze

Direção: Eliana Monteiro (Teatro da Vertigem - SP/Brasil); Carlos Cueva (LOT - Lima/Peru); André Semenza e Fernanda Lippi (Zikzira - BH/MG/Brasil Londres/Inglaterra); **Atores TEATRO DA VERTIGEM** - Daniela Carmona, Flávia Maria (cantora); Luciana Schwinden, Marília De Santis, Miriam Rinaldi, Roberto Audio, Rodolfo Arantes, Sergio Pardal, Sergio Siviero, Thiago Franco Balieiro; **LOT:** Erika Aguilar, Lucía De Maria, Rafael Mendieta; **ZIKZIRA:** Marçal Costa, Macarena Campbell; **Desenho de Luz:** Guilherme Bonfanti; **Direção de Arte:** Marcos Pedroso; **Desenho de Som:** Kako Guirado - Usina Sonora; **Figurinos:** Marcos Nasci; **Trilha Sonora:** The Hafler Trio; **Mixagem:** Evaldo Luna/Estúdio Três Orelhas; **Laboratório de Performance:** Eleonora Fabião; **Coordenação de Grupo de Estudos:** Peter Pál Pelbart; **Operador de luz:** Camilo Bonfanti; **Contra regra:** Zan Martins; **Fotografia:** Eduardo Marin, Nelson Kao; **Designer Gráfico:** Luciana Facchini; **Apoio Artístico ao Projeto:** Antônio Araújo; **Assessoria de Imprensa:** Márcia Marques - Canal Aberto; **Administração:** Janaína de Assis e André Oliveira; **Assistente de Produção:** Elisete Jeremias; **Produção Executiva:** Gisele Galindo; **Direção de Produção:** Henrique Mariano (H2E Produções), Teatro da Vertigem; **Criação:** TEATRO DA VERTIGEM (SP/Brasil); LOT (Lima/Peru); ZIKZIRA (BH-Minas Gerais/Brasil - Londres/Inglaterra)

ANEXO C — *A Última Palavra é a Penúltima 2.0*

(31º Bienal de Artes)

Local: Passagem da Xavier de Toledo

Temporada: 03/10/2014 a 07/12/2014

Nem novidade nem repetição. O trabalho do Teatro da Vertigem para 31ª Bienal São Paulo se propõe a revisitar o já feito. Em um outro tempo, pretende refletir o mesmo espaço de outrora: o acesso subterrâneo da Rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo. Seis anos depois, as questões relativas ao esgotamento, trabalhadas a partir do texto *O Esgotado*, de Gilles Deleuze, que inspiraram *A última Palavra é a Penúltima* em 2008, parecem ter se potencializado para o grupo, em especial no que diz respeito às condições sociais e às perspectivas de futuro, ao horizonte de expectativas do que é possível fazer. É o momento de problematizar a ideia de que, no próprio esgotamento, é possível encontrar uma força de transformação. Nessa nova situação, como será trabalhar com o mesmo espaço e o mesmo referencial textual em outras condições? Para refletir sobre essas questões, o elemento da coletividade, característico do processo de criação do Vertigem, participará significativamente na construção do trabalho. A intervenção contará com a participação do público ocorrendo de duas diferentes formas: espontaneamente, na utilização do espaço como passagem entre o Viaduto do Chá e a Praça Ramos de Azevedo, e na condição de espectador/ator que participa de um jogo cênico dentro de vitrines. Dessa forma, público, transeuntes e atores se misturam. Todos são colocados em relação, veem e são vistos, ao mesmo tempo em que ocupam um espaço de passagem atualmente inutilizado.

FICHA TÉCNICA

Diretor artístico: Antônio Araújo; **Diretora artística:** Eliana Monteiro; **Diretor técnico e light designer:** Guilherme Bonfanti; **Elenco:** Roberto Audio, Miriam Rinaldi, Lucienne Guedes, Sérgio Pardal, Mawusi Tulani, Kathia Bissoli, Daniel Farias, Nicolas Gonzales, Luís Mármora e Sérgio Siviero; **Preparação corporal:** Miriam Rinaldi, Lucienne Guedes e Sérgio Siviero; **Ator colaborador:** Sérgio Siviero; **Direção de arte:** Laura Vinci; **Trilha sonora original:** Erico Theobaldo; **Engenharia de som:** Kako Guirado; **Vídeo mapping e operação de vídeo:** Grissel Piguillem; **Figurista:** Arianne Vitale Cardoso; **Assistência de cenografia:** Marília Teixeira; **Direção de palco:** Isabella Neves; **Operação de som:** Joana Flor; **Operação de vídeo:** Kuka Batista; **Operação de luz:** Gabriela Araújo; **Contra-regra:** Daniel Roque; **Direção de produção:** Roberta Val e Teatro da Vertigem; **Produtora:** Beatriz Cyrineo; **Assistência de produção:** Marcelo Leão; **Serviços gerais:** Idacy Sousa Lopes e Dalva Cardoso; **Design gráfico:** Amanda Antunes; **Assessoria de imprensa:** Canal Aberto.